L'ECRAN FANTASTIQUE

LE MENSUEL CINEMA/VIDEO DU FANTASTIQUE ET DE LA SCIENCE-FICTION

LA LUNE DANS LE CANIVEAU

LE RETOUR DES STARS DE L'EPOUVANTE

CATHERINE DENEUVE VAMPIRE

PSYCHOSE II

Notre poster:
MEURTRES SOUS CONTROLE

MIKADO

L 1552-34-20 F

MAI 83/20 F/N° 34

LE RETOUR DES STARS DE L'EPOUVANTE

Si le Septième Art a atteint une telle popularité au point de devenir le premier de notre siècle, c'est principalement aux acteurs qu'il le doit : les inconscients qui ont tenté de nier la puissance magique du star-system cher aux grandes firmes hollywoodiennes en ont été pour leur frais et tentent aujourd'hui désespérément de la recréer pour récupérer les spectateurs enfuis ou rivés à leur poste de télévision.

Les vedettes sont un besoin vital pour l'industrie cinématographique, c'est une évidence, et lorsqu'elles atteignent au rang de figures mythiques, public et exploitants en tirent le plus grand profit. Aujourd'hui encore, Gary Cooper, John Wayne, Humphrey Bogart, Rita Hayworth ou Garbo exercent la même fascination qu'au temps de leur splendeur, et ce phénomène n'est certainement pas près de s'éteindre.

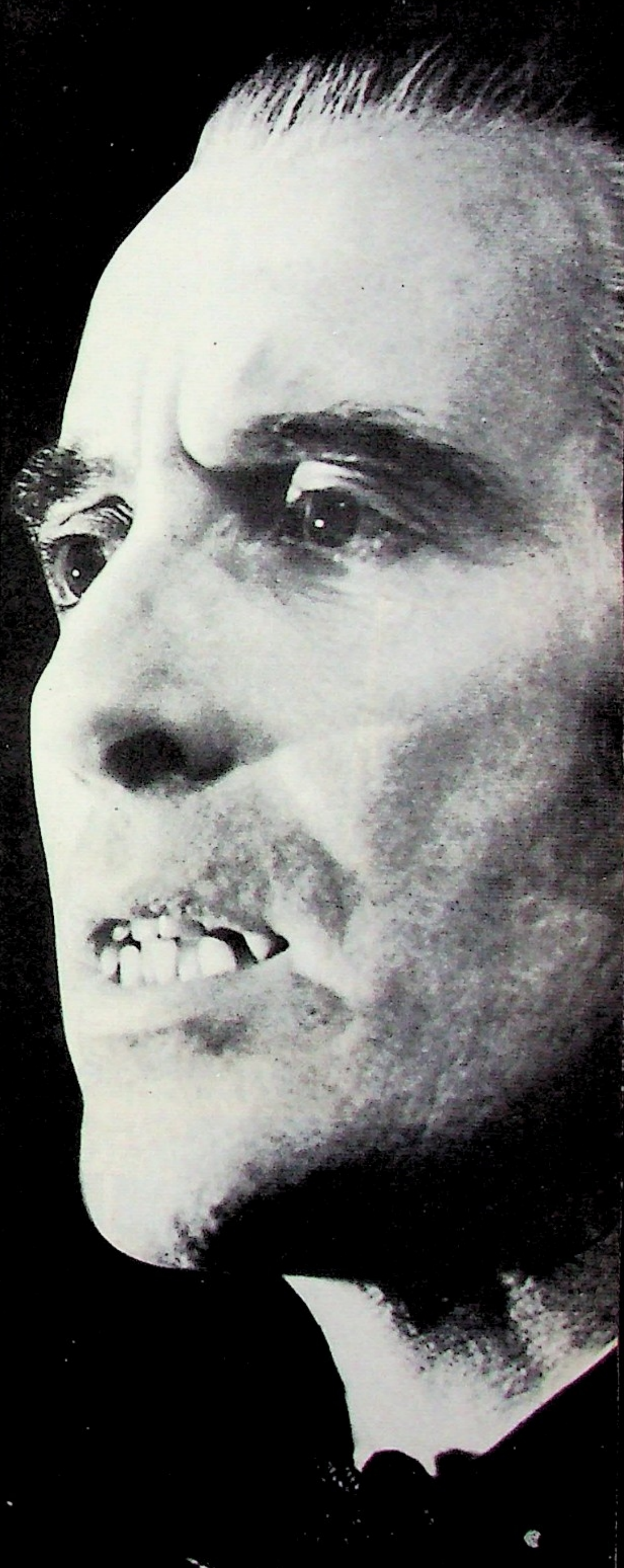
Il en est de même pour les grands acteurs du cinéma fantastique, sans lesquels le genre que nous préférons n'aurait pas le même éclat et ne soulèverait pas le même enthousiasme. Nous avons déjà consacré dans ces pages de longues études à certains d'entre eux, en regrettant que la race des superstars de l'effroi soit presque éteinte : car eux seuls savent nous faire vibrer par leurs qualités artistiques, d'où notre plaisir décuplé lorsque l'on a eu la chance de les voir ailleurs que sur l'écran. Souvenez-vous, amis lecteurs qui assistez au Festival du Film Fantastique de Paris, souvenez-vous de l'accueil délirant réservé par LEUR public à Peter Cushing, Christopher Lee ou Vincent Price : il suffit d'avoir vécu ces mémorables soirées pour se rendre compte à quel point les vedettes (les vraies, les grandes, celles qui donnent tout à leur public) sont l'élément, le matériau de base de tout un univers se traduisant par « des silhouettes mouvantes sur une toile blanche » : c'est ça, le vrai miracle du cinéma.

Or, il se trouve que ce premier semestre 1983 marque le retour en force des « stars de l'épouvante » que nous avons toujours admirées sans réserves, et tout d'abord les Grands de jadis, ceux qui resteront toujours auréolés de leur légende : sur le petit écran d'abord, dans les salles obscures ensuite, Boris Karloff, Bela Lugosi, Basil Rathbone et d'autres nous seront restitués à l'occasion de la réédition prochaine de plusieurs classiques de l'Age d'Or de l'Universal, nous rappelant qu'il fut un temps où le cinéma fantastique était d'ABORD, était SURTOUT un cinéma d'acteurs au service d'une équipe technique elle aussi pétrie de talents, ce qui explique la pérennité de ses succès.

Et puis, les Grands d'Aujourd'hui, encore en activité heureusement malgré leur âge vénérable, qui réapparaissent sur nos écrans en un quatuor inespéré, réunis pour la première fois dans un même film : House of the Long Shadows rassemble en effet les deux grandes vedettes de la glorieuse époque de la Hammer : Peter Cushing et Christopher Lee et les deux derniers monstres sacrés de l'épouvante hollywoodienne : Vincent Price et John Carradine.

Cette conjonction d'heureux événements pour les aficionados du film de terreur se devait de trouver son écho dans l'Ecran Fantastique, en nous réservant de reparler plus longuement prochainement de l'un ou l'autre de ces fabuleux personnages qui n'ont pas fini de faire rêver et d'enchanter leurs cohortes d'admirateurs...

Pierre Gires





Bon de commande à retourner à : **éditions temps futurs**

102, avenue denfert-rochereau75014 PARIS - tél.(1) 322 50 14

je desire recevoir L'ANNEE DE LA SF au prix de 75F
+ port forfaitaire 10F cheque ☐ mandat ☐

nom .... prénom ....

adresse ....

code .... ville ....

Rédaction, édition :
Média Presse Edition
92, avenue des Champs-Elysées
75008 Paris - Tél. : 562.03.95

REDACTION

Directeur/Rédacteur-en-Chef :
Alain Schlockoff

Secrétaire de Rédaction :
Dominique Haas

Comité de Rédaction :
Bertrand Borie, Guy Delcourt, Dominique Haas, Pierre Gires, Cathy Karani, Jean-Marc et Randy Lofficier, Gilles Polinien, Alain et Robert Schlockoff.

Avec la collaboration de :
Olivier Billiottet, Marion Ciblat, Hervé Dumont, Jean-Pierre Fontana, Jean-Claude Romer, Daniel Scotto.

Correspondants à l'étranger :
Randy et Jean-Marc Lofficier (U.S.A.), Alan Jones, Mike Child, Phil Edwards (G.-B.), Salvador Sainz (Espagne), Danny de Laet (Belgique), Riccardo F. Esposito, Giuseppe Salza (Italie).

Documentation :
Roger Dagieu, Jean-Marc Lofficier, Hervé Dumont, Eric Caro, Josée Bénabent, Anthony State, Hubert Niogret et les services de presse de Cannon Group, C.I.C., Gaumont, Prodis, A.M.L.F., Ginis Films, U.G.C., Péripéties Productions, Charlie Bravo, Les Films du Lagon Bleu, Zootrope Productions.

Maquette :
Michel Ramos

EDITION

Directeur de la publication :
Alain Cohen

Abonnements :
Média Presse Edition
92, avenue des Champs-Elysées
75008 Paris
Tarifs : 11 numéros 170 F
(Europe : 195 F)
Autres pays (par avion) : nous consulter (voir bulletin d'abonnement page 80)

Inspection des ventes :
ELVIFRANCE : (1) 828.43.70

PUBLICITE

Publi-Ciné, 92, Champs-Elysées
75008 Paris - Tél. : 562.75.68

Notre couverture :
La lune dans le caniveau (Gaumont)

L'Ecran Fantastique mensuel est édité par Média Presse Edition. Commission paritaire : n° 55987. Distribution : Messageries Lyonnaises de Presse.

Photogravure Quadri : AXIAL 3000

Composition, photogravure & impression Imprimerie de Compiègne
Ce numéro a été tiré à 35 000 exemplaires

L'Ecran Fantastique N° 35 paraîtra le 6 juin.

Ce numéro comporte un encart de 8 pages (Meurtres sous contrôle) compris entre les pages 40 et 41).



sommaire

DOSSIER

INTERVIEW



AVANT-PREMIERE

LE CHOC DU MOIS

ARCHIVES ▲

SUR NOS ECRANS

CHRONIQUES FANTASTIQUES





cinēflash

ECHOS DE TOURNAGE

• Deux projets pour Tanya Roberts, la belle héroïne de *Dar l'invincible* : le premier s'intitule *Hearts in Armor*, production Warner Bros de « sword and sorcery » rappelant *Excalibur* dans laquelle Tanya interprète une princesse violée par un prêtre pouvant se rendre invisible...
Le second, encore officieux, serait *Sheena, Queen of the Jungle*, un projet sans cesse retardé par les producteurs qui recherchaient sans succès depuis plusieurs années l'actrice idéale.

• Après une longue absence, Herschell Gordon Lewis *(Blood Feast, 2000 Maniacs)* revient au cinéma avec *Blood Feast II* qui sera paraît-il encore plus « gore » que tout ce que l'on peut imaginer !

• Anthony I. Ginnane (*Harlequin, Survivor*, etc.) a annoncé la mise en chantier de deux nouvelles productions : *Adam and Eve* (comédie parodique dont le tournage débute ce mois-ci en Nouvelle-Zélande) et *Faust* (film fantastique réalisé par Ross Dimsey cet été en Australie).

• Les cachets fabuleux demandés par Sean Connery ne découragent nullement les producteurs : ainsi *Never Say Never Again* lui a rapporté $ 5 000 000 et *Sword of the Valiant* $ 1 000 000 (pour 6 jours de tournage seulement !).

• C'est Maurice Jarre qui composera la musique du thriller de S.F. *Dreamscape*.

• Dans *Terms of Endearment*, Jack Nicholson interprètera le rôle du premier astronaute américain, Garrett Breedlove. On retrouvera à ses côtés Debra Winger et Shirley MacLaine.

• Nouveauté U.S. : *Striker* avec John Savage se situe paraît-il entre *Mad Max* et *The Long Riders*.

• George Eastman et Michael Sopkin sont les deux principaux interprètes de *2099 : After the Fall of New York* dirigé par Sergio Martino.

• Paul Lynch *(Le bal de l'horreur)* prépare un film d'épouvante intitulé *Mortal Sins* (« péchés mortels »).

• Abel Ferrara *(L'ange de la vengeance)* dirige Jack Scalia et Tom Berenger dans *Fear City* (« la cité de la peur »).

• Paramount a repoussé de plusieurs mois la sortie du film de Michael Mann, *The Keep*, suite au brutal décès de Wally Veevers (responsable des effets spéciaux visuels). Ce dernier avait apporté sa contribution à de nombreuses productions, des *Canons de Navarone* à *Excalibur* (où il fut nominé pour l'Oscar) en passant par *2001 : l'odyssée de l'espace*.
C'est maintenant aux assistants de Veevers que revient la tâche délicate de terminer les effets spéciaux, un des éléments les plus importants du film puisqu'il engloutit à lui tout seul 10 % du budget total de *The Keep*.

NOUVEAUX PROJETS AMERICAINS

C'est une course contre la montre que vont mener « majors compagnies » et producteurs indépendants jusqu'au 30 juin prochain, date à laquelle risque de débuter une nouvelle grève des acteurs aux Etats-Unis. On assiste donc depuis le mois de mars dernier à un véritable « rush » au niveau des tournages, chaque compagnie mettant en chantier plusieurs nouveaux films (la plupart d'entre eux n'étaient pas prévus avant la fin de l'année) dans l'espoir de boucler avant la date fatidique.
Voici donc, « studio » par « studio », un avant-goût des productions fantastiques qui devraient voir le jour sur nos écrans d'ici quelques mois :

• Columbia : le premier film mis en chantier par cette « major » s'intitule *Christine*, adaptation du dernier roman de Stephen King où il est question d'une voiture possédée par les forces du mal. La mise en scène est assurée par John Carpenter rendu disponible après que *The Ninja*, devant débuter ce printemps, ait été refusé par la Fox qui le jugeait trop cher. *Christine* est produit par Richard Kobritz *(Les vampires de Salem)* et Larry Franco.



« Secrets of the Phantom Caverns ».

Starman, produit par Michael Douglas, est prévu pour mai. C'est Tony Scott, tout juste sorti de *The Hunger*, qui prendra en main la réalisation avec un scénario signé Dean Riesner combinant aventures et S.F. Mel Gibson devait à l'origine en être la vedette mais l'acteur australien, tellement sollicité par Hollywood, n'a pu se rendre disponible.
Enfin, le tournage de *Sheena, Queen of the Jungle*, confié à John Guillermin, serait imminent avec — sous réserves — Tanya Roberts *(Dar l'invincible)*.

• M.G.M. : le tournage de *Ice Pirates* qui a débuté le 7 mars (réal. : Stewart Raffill) sera suivi par *Night of the Running Man* mis en scène par Stuart Rosenberg *(Amityville)* avec Mel Gibson et Rachel Ward.

• Paramount : David Cronenberg termine *The Dead Zone* tandis que Steven Spielberg commence *Indiana Jones and the Temple of Death* (« Indiana Jones et le temple de la mort ») suite de *Raiders*... toujours avec Harrison Ford. Tournage au Sri-Lanka, à Hong Kong et aux Studios Elstree. George Lucas et Frank Marshall font office de producteurs exécutifs.
Bruce Malmuth réalise *The Man Who Wasn't There* en 3-D, une histoire de meurtres commis par un homme invisible, avec Lisa Langlois *(Phobia, Class 1984)* et Steve Guttenberg.
Les créateurs de la série *Airplane* ont abandonné l'idée d'un *Airplane III* (*Airplane II* ayant obtenu des résultats décevants aux Etats-Unis) pour se consacrer à un nouveau projet tout aussi désopilant intitulé *Top Secret*.
Enfin, *Star Trek III* reste, pour l'instant, en sommeil.

• Universal : le nouveau Brian de Palma, *Scarface*, est presque terminé et *Iceman* amorce sa phase de post-production.
Deux nouveaux films ont débuté le mois dernier : tout d'abord *Streets of Fire*, dont l'action se situe dans une société futuriste, et que dirige Walter Hill d'après son propre scénario. Ensuite, *Dune* co-produit par Dino de Laurentiis et réalisé par David Lynch *(Elephant Man)*. Annoncée depuis 10 ans, l'adaptation cinématographique du roman de Frank Herbert se concrétise enfin après les tentatives des Anglais Alexander Jacobs et Haskell Wexler puis du célèbre cinéaste Alexandro Jodorowsky. Pour cette superproduction de $ 40 000 000 à 50 000 000, De Laurentiis a engagé Freddie Francis comme directeur de la photographie et Carlo Rambaldi pour les effets spéciaux. Un jeune acteur inconnu de 19 ans, Kyle MacLachlan, interprète le rôle principal entouré de Max Von Sydow, Silvana Mangano, Sting et Francesca Annis *(Krull)*.
Universal annonce également pour ce mois-ci *The Last Starfighter* réalisé par Nick Castle Jr *(T.A.G.)*.

• Warner Bros : au moment où le tournage de *Greystoke* (le nouveau Tarzan) touche à sa fin, la « major » envisage la mise en chantier de deux productions supervisées par Steven Spielberg mais à propos desquelles ont filtré peu d'informations. La première s'intitule *Fandango* et serait réalisée par Kevin Reynolds, tandis que la seconde, *Gremlins*, serait mise en scène par Joe Dante qui a récemment travaillé avec Spielberg pour *The Twilight Zone*. Toujours chez Warner, on parle de plus en plus de *Lady Hawke* (« la femme faucon »), superproduction coproduite avec Fox, que Richard Donner est censé tourner à Rome.

• Orion : Richard Fleischer a entamé le tournage de *Amityville 3-D*, et Jim Cameron attend le « feu vert » pour son film de S.F. *The Terminator*...
Mais le plus ambitieux projet d'Orion s'inscrit plutôt dans le champ du film d'aventures avec la nouvelle version des *Mutinés du Bounty* coproduit par Dino de Laurentiis et mis en scène par l'Australien Roger Donaldson avec Anthony Hopkins et Mel Gibson dans les rôles principaux.

• Oscars 83 : pas de grand prix (il eut été justifié !), mais plusieurs récompenses pour *E.T.* : meilleurs effets spéciaux (image et son), meilleure musique et meilleure prise de son (!). Oscar du maquillage : *La Guerre du Feu* (Sarah Monzani et Michele Barke).

Gilles Polinien

LES PROCHAINES SORTIES EN FRANCE

JUIN

- *Creepshow* (George A. Romero, U.S.A.)
- *Folie au collège/National Lampoon's Class Reunion* (Michael Miller, U.S.A.)

LES PROCHAINES SORTIES AUX U.S.A.

MAI

- *Something Wicked this Way Comes* (Jack Clayton)
- *Rock & Rule* (Clive A. Smith)
- *Blue Thunder* (John Badham)
- *Return of the Jedi* (Richard Marquand)
- *Space Hunter* (Lamont Johnson)

JUIN

- *Psycho II* (Richard Franklin)
- *Superman III* (Richard Lester)
- *Octopussy* (John Glen)
- *The Twilight Zone* (Spielberg, Landis, Miller, Dante)

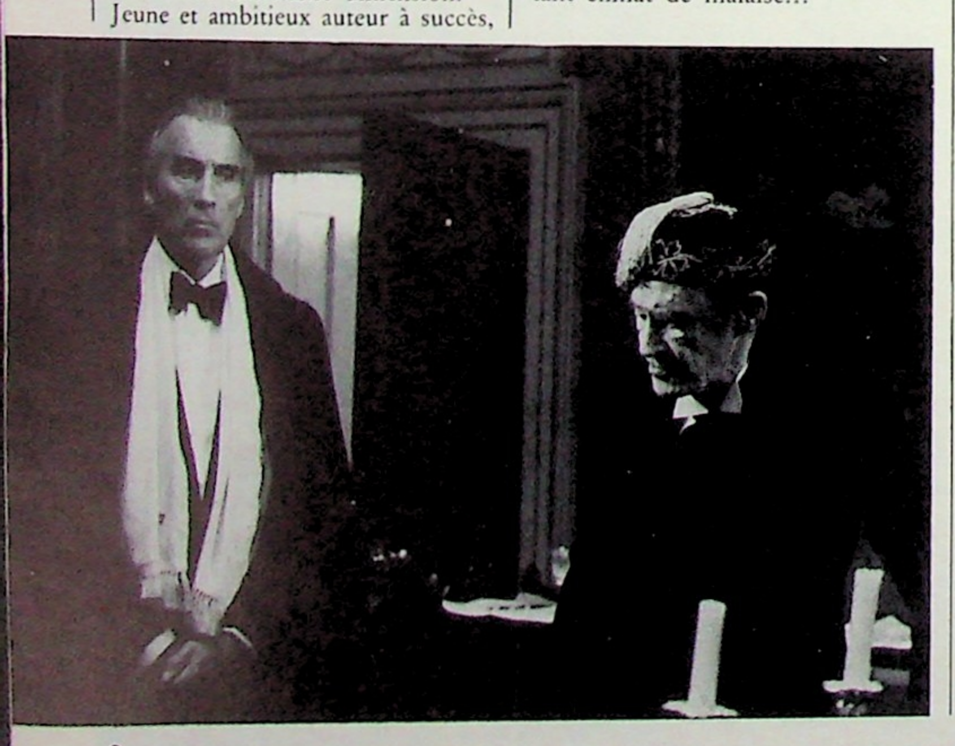
LA MAISON DES OMBRES RAMPANTES

(House of the Long Shadows)

Les nombreux nostalgiques de l'Age d'Or hollywoodien du cinéma fantastique espéraient tous revoir un jour sur les écrans un film susceptible, par sa facture classique et personnelle, de leur restituer les effluves magiques et mystérieuses du passé. Ces amateurs et bien d'autres vont enfin trouver matière à satisfaire ce désir, grâce au film de Pete Walker. Véritable événement, *House of the Long Shadows* réunit pour la première fois les quatre dernières gloires de l'Epouvante. Un générique somptueux, qui sert efficacement l'ingénieux scénario de Michael Amstrong, lequel parvient à captiver progressivement le spectateur, au fil de ses surprenants rebondissements, conférant aux protagonistes une saisissante dimension.

Jeune et ambitieux auteur à succès, Kenneth Magee engage avec son éditeur le pari d'écrire un roman en 24 h, pour la somme de $ 20 000. Afin qu'il puisse bénéficier des conditions d'isolement propices à son inspiration, l'éditeur remet à Kenneth les clefs d'une ancestrale demeure du pays de Galles, inhabitée depuis quarante ans. Au terme d'un voyage mouvementé, Kenneth découvre enfin la sinistre silhouette de « Baldapte Manor », qui néanmoins le ravit ! Sans plus tarder, le jeune homme s'installe et se met à l'ouvrage. Commence alors une très longue nuit où l'humour le disputera à l'horreur ! Les apparitions spectaculaires d'insolites personnages, se présentant sous de fausses identités, se succèdent, instaurant un inquiétant climat de malaise...





Christopher Lee et John Carradine, ou le retour des Stars de l'Epouvante !

House of the Long Shadows s'avère une réussite à plus d'un titre. Outre un scénario astucieusement élaboré, permettant, par ses multiples coups de théâtre, d'élargir le champ de vision d'un unique décor, le film puise sa force dans une lourde atmosphère de mystère et de sombre poésie. Perfidement, la caméra explore les longs corridors obscurs, dont les murs semblent chuchoter d'effroyables secrets, esquisse de furtifs et insinueux regards vers les hauteurs de la demeure abritant l'âme torturée qui hante le grenier, puis vient se fixer sur les ombres fantômatiques qui bientôt révèlent de douloureux visages.



Desi Arnaz Jr et Julie Peasgood, accueillis par Peter Cushing, cadet d'une étrange famille.

Certes, la présence du prestigieux quatuor aurait pu suffire à assurer la réputation de ce film, mais une fois n'étant pas coutume, Pete Walker (sans doute inspiré par ses exceptionnels comédiens) maîtrise sa mise en scène avec une efficacité étonnante. Surprise d'autant plus légitime que la confrontation d'une telle équipe pouvait, au regard de leurs différentes personnalités, laisser présager de certaines difficultés qui jamais ne transparaissent.

House of the Long Shadows reflète une totale cohésion et les acteurs se confondent avec leurs personnages en une parfaite harmonie. Ainsi Christopher Lee, imposant et sévère Corrigan, détenteur de l'ignominieux secret des Grisbanne, a-t-il abandonné le charme démoniaque du Prince des Ténèbres et son cabotinage coutumier, pour un jeu sobre et sentencieux qui fait merveille. Avec aisance, il endosse la personnalité de Corrigan, tour à tour austère et obligeant, furieux et désorienté, cynique et cruel, indifféremment spectateur hasardeux, victime ou bourreau, imposant avec aisance ses multiples facettes.

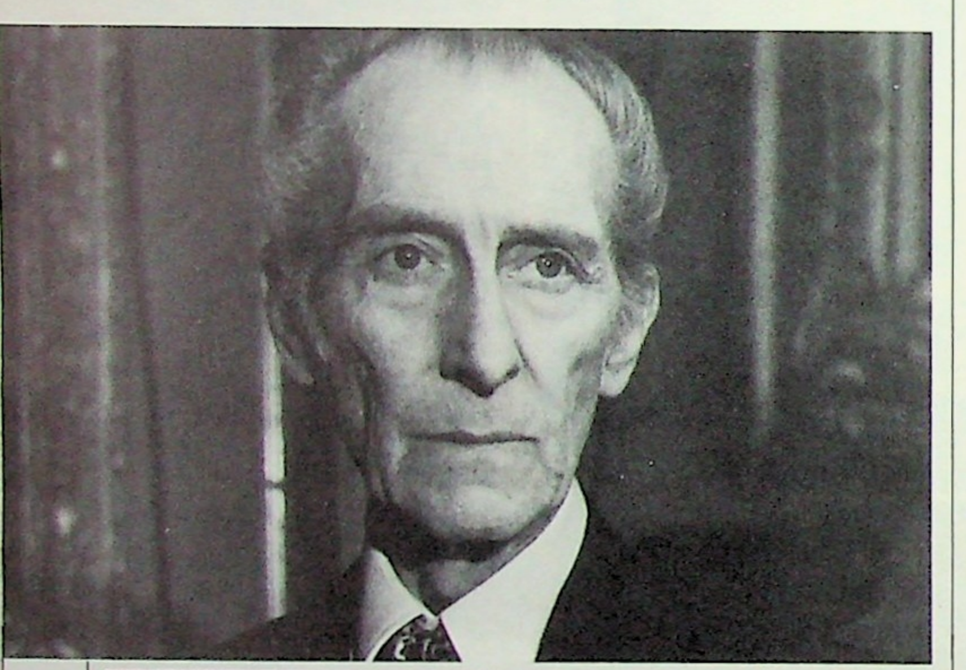
C'est le vétéran John Carradine qui incarne l'intransigeant patriarche du clan Grisbane, vieillard acerbe, aigri par le fardeau de la tare familiale et

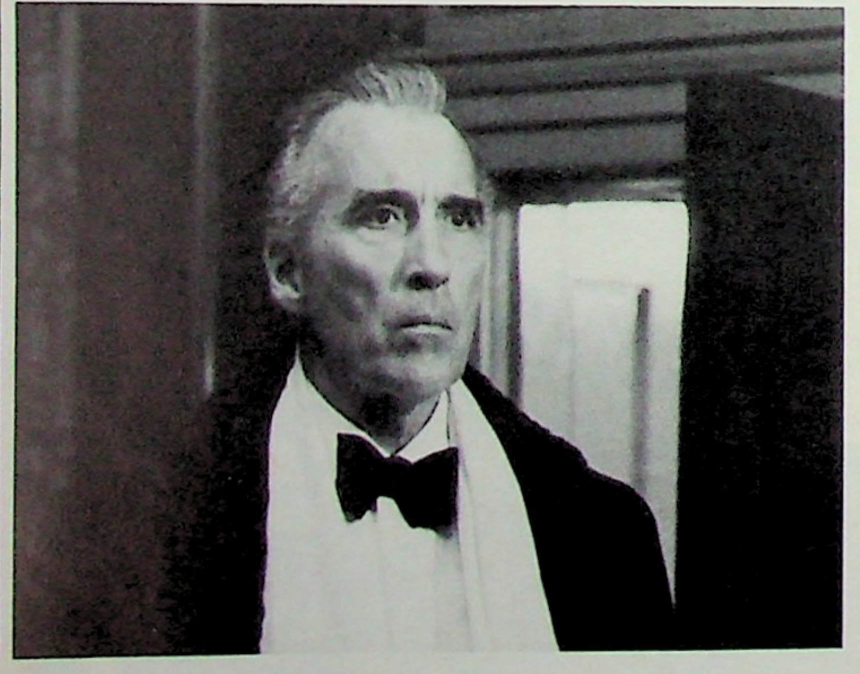
LA MAISON DES OMBRES RAMPANTES

qui maintient envers et contre tous le respect dû aux traditions ancestrales. La scène du repas (l'une des rares dans lesquelles il s'exprime) reflète l'aspect rigide et misérable de cet être qui s'accroche à ses ultimes croyances. Diminué et affaibli, John Carradine compose avec justesse ce portrait de moribond tyrannique auquel il parvient à insuffler un singulier sentiment de détresse.

Arrogance, dédain et assurance sont les traits dominants de Lionel Grisbane, auquel Vincent Price prête son visage hautain et son immense talent. Figure de proue de cette étrange famille, Lionel est l'un de ces êtres dominateurs (ainsi que le démontrent les scènes où il se trouve confronté à Sébastien) qui n'hésitent pas à imposer leur volonté aux autres.

On s'interroge longuement sur les motivations qui font de cet être moderne et cultivé une personne tant attachée aux obscures traditions de la famille qu'elle en devient totalement intolérante. S'il ne trouve pas dans ce rôle l'un des plus brillants de sa carrière, Price par sa seule présence et par l'ambiguïté de son jeu, parvient toutefois à fasciner le spectateur qui retrouve en lui l'art des grands comédiens.





Néanmoins, c'est certainement à Peter Cushing que revient la palme de la plus originale composition, pour son interprétation de Sébastien Grisbane. On ne lui reconnaît plus ce visage impénétrable et ses airs froids et détachés de savant précurseur qui l'avaient si souvent caractérisé. Cadet de la famille, Sébastien est un homme faible et tourmenté, rongé par le remord d'un acte qui lui semble injustifié et qui lie de manière indélébile les membres de ce clan. Ravagé de tics, dénonçant ses doutes et sa honte de s'être tu, il symbolise cette conscience qui fait si largement défaut aux Grisbane. Déroutant d'un bout à l'autre du film, Cushing se révèle éblouissant d'humour lors d'un repas où il manifeste les signes d'ébriété les plus flagrants, avec force gestes et paroles. Une séquence qui se distingue par une cocasserie et un panache qui raviront l'amateur.

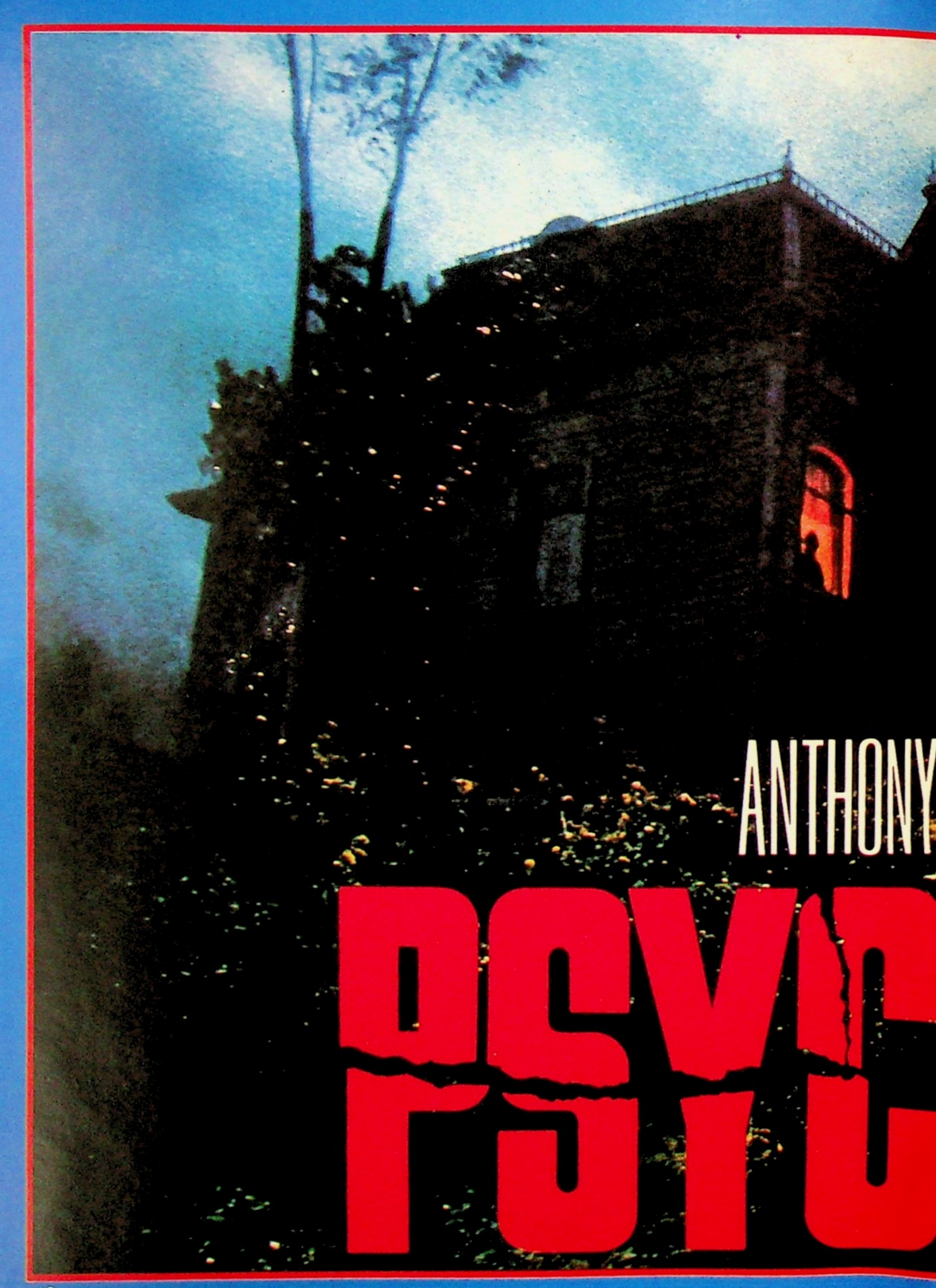
Outre l'ineffable plaisir que nous vaut la réunion de ces quatre géants pour lesquels les rôles semblent avoir été taillés sur mesure, *House of the Long Shadows* nous envoûte totalement par ce jeu « du chat et de la souris » auquel il nous convie. S'identifiant aux héros, le spectateur se laisse « piéger » par l'oppressante atmosphère de ce drame en vase clos qui dévoilera une machiavélique machination. Dans la même lignée que d'autres réussites du genre (*Les dix petits nègres, Le limier* ou *Piège mortel*) *House of the Long Shadows* par son unique décor, sa complexité et la singularité de ses personnages, se présente davantage comme une pièce filmée. Les situations s'y enchaînent et s'y démontent mystérieusement, telles ces poupées russes qui s'emboîtent à l'infini les unes dans les autres. *House of the Long Shadows* s'identifie à l'un de ces diaboliques trains-fantômes dont on espère que chaque porte va déboucher sur la sécurité de l'extérieur, mais dont chaque détour se révèle encore plus surprenant et plus terrifiant que le précédent...

Le formidable retour de quatre géants, dont on espère que les ombres ne tarderont pas à se profiler sur nos écrans...

Cathy Karani

G.B./U.S.A. 1982 — Production : **Cannon Films Inc.** Prod. : **Menahem Golan** et **Yoram Globus.** Réal. : **Pete Walker.** Prod. Ass. : **Jenny Craven.** Scén. : **Michael Armstrong,** d'après le roman « Seven Keys to Baldpate » de **Earl Derr Biggers** et la dramatique de **George M. Cohan.** Int. : **Vincent Price, Christopher Lee, Peter Cushing, John Carradine, Sheila Keith, Julie Peasgood, Richard Todd, Desi Arnaz Jr.** Couleurs. 90 mn.




ANTHONY
PSYC


...AND NORMAN BATES
IS COMING HOME.
PERKINS IN
HO II

PAR ADAM EISENBERG

« Norman Bates est un homme libre. *Après 22 ans, les autorités ont décrété qu'il était sain d'esprit — et l'ont relâché.*

« Que se passe-t-il lorsqu'il retrouve le monde réel, ses maisons de rendez-vous, ses boîtes à strip-tease et ses vieilles dames à cheveux blancs et robes imprimées à petites fleurs, lorsqu'il retourne dans la maison où tout est arrivé ?

« Norman Bates est comme une bombe dont on aurait allumé la mèche... ! ».

L'homme qui scande joyeusement ces paroles inquiétantes s'appelle Richard Franklin, le metteur en scène de *Psychose II !* Assis à son bureau de l'Universal, entouré d'affiches de *Psychose*, d'agrandissements, de coupures de presse et de photos, il commente sa séquelle du classique d'Alfred Hitchcock. « Vous veniez de reprendre espoir et de vous imaginer que vous pouviez tranquillement aller prendre une douche ? Eh bien non : j'ai décidé de vous prouver le contraire ! ».

Psychose (1960), le film original adapté d'un roman de Robert Bloch est certainement l'un des films d'Hitchcock les plus controversés.

Tout commence lorsque Marion Crane (Janet Leigh), une secrétaire, dérobe 40 000 dollars pour venir en aide à Sam Loomis (John Gavin), son petit ami, qu'elle s'apprête à rejoindre. Sur la route, elle s'arrête au Motel Bates, où Norman (Anthony Perkins), le propriétaire, vit dans une bâtisse inquiétante dominant les 12 bungalows dans lesquels logent les clients. Marion est poignardée sous la douche dans ce qui devait rester l'une des scènes de meurtre les plus traumatisantes de l'histoire du cinéma. Sa sœur Lila (Vera Miles) et Loomis font leur enquête. Ils finissent par découvrir l'incroyable vérité au sujet de Norman, ce tueur fou qui revêt les habits de sa mère morte, dont il conserve dans sa demeure le cadavre tout habillé.

Tony Perkins et Vera Miles sont de retour dans *Psychose II*, mais Gavin (qui est maintenant ambassadeur au Mexique) ne joue plus. Au début du film, nous entendons proclamer le retour à la « santé » de Norman et nous assistons aux tentatives désespérées de Lila pour empêcher qu'on le relâche dans la nature et qu'il quitte l'institution où il a vécu depuis son arrestation. Mais les médecins sont unanimes : il sera libéré.

« Pour les psychiatres, Norman est le pensionnaire modèle », poursuit Franklin, « et ça n'a rien d'étonnant, au fond. Qu'est-ce qui aurait bien pu le déranger dans une institution pour malades mentaux ? Norman est un bon bougre, en fait. Rien à voir avec le fou démoniaque de *Halloween*. Il est *juste un tout petit peu malade* ; et 22 ans plus tard, c'est toujours un gentil garçon, peut-être un tantinet triste mais s'il était innocent et vierge lorsqu'il est entré dans cette maison, comment voulez-vous qu'il soit maintenant, à quarante ans passés ?

« S'il est guéri, ce n'est évidemment qu'à l'intérieur des quatre murs de cet espèce d'hospice : parce qu'il n'y a pas de femmes en train de prendre des douches à proximité ou de grands couteaux de boucher. Et si *Psychose II* est un authentique film de suspense c'est que personne, aucun spectateur, ne voudra jamais croire que Norman est devenu chanteur et danseur. Tout le monde n'attend qu'une chose : le voir exploser ».



Après sa libération, Norman rentre chez lui pour découvrir que sa maison a été entretenue par l'Etat et que le nouveau patron a fait de son motel un endroit plutôt louche. L'institution, qui a décidément tout prévu, lui a également trouvé un emploi comme cuisinier dans le snack-bar local — auquel il était d'ailleurs fait allusion dans *Psychose* — où Norman fait la connaissance d'une étudiante en psychologie : Tex (interprétée par Meg Tilly). La petite ville de Fairvale ne tarde pas à être secouée par une nouvelle vague de meurtres plus que mystérieux.

Si on a baptisé Hitchcock « Le maître du suspense », c'est grâce à son talent indéniable pour forger des thrillers superbement orchestrés. Franklin, quant à lui, a d'ores et déjà amplement mérité le surnom de « Maître du secret ». Le black-out total est observé sur *Psychose II* par les membres de son équipe. Pour tout dire, le metteur en scène australien de *Patrick* et de *Road Games* a poussé la prudence — ou la méfiance — jusqu'à ne faire tirer que quatre exemplaires intégraux du scénario, tous numérotés et enfermés dans le coffre de son bureau ! Même les patrons de l'Universal ignoraient la fin du film jusqu'au moment où il leur fit parvenir un premier découpage.

« Un jour », nous explique Franklin, « ils nous ont appelés pour nous dire qu'il leur manquait les quatre dernières pages du scénario. « C'est pour garder le secret sur la fin du film », leur ai-je répondu. Et tout le monde a trouvé ça très bien au studio. Je crois que ça va leur faire un choc quand ils vont s'apercevoir que c'est moi qui dévoile le dénouement lors d'une petite conférence de deux minutes, lors du procès ! ».

Au cours de la préparation de la « conférence » et du scénario de la suite de *Psychose*, Franklin et son scénariste (Tom Holland — *The Beast Within)* établirent une liste exhaustive des éléments indispensables au film, selon eux. Ce qui ne devait pas être facile, car, ainsi que devait le souligner Franklin « l'original distille une saveur à nulle autre pareille. Je ne vante pas spécialement les mérites de la réalisation, pas plus que je n'insiste sur le fait qu'au fond, *Psychose* aura été le seul film d'épouvante d'Hitchcock. Je veux simplement dire qu'il est seul de sa catégorie. C'est un mélange de genres : l'horreur, le gothique, le mélodrame, le suspense, la comédie noire et plus de trente autres !

« En fin de compte, *Psychose* est, avec ses films de télévision, l'unique œuvre d'Hitchcock dont la fin soit vraiment « excentrique ». Nous étions bien conscients du fait qu'il nous aurait fallu un dénouement du même acabit, mais nous savions en même temps que, si le public attendait une fin de ce style, ce ne serait plus une surprise. Pour finir, nous avions mis au point cinq épilogues différents. Comme dans *Le limier* où les meurtres sont une ponctuation ».

Autre élément indispensable : un meurtre à donner la chair de poule, comme celui de la jeune femme sous la douche.

« Ce ne sont pas les assassinats qui manquent dans notre film », révèle le jeune metteur en scène (34 ans). « Mais chacun est perpétré dans un style différent. Ce n'est pas que nous ayons sacrifié la qualité à la quantité ; nous nous sommes tout simplement dit qu'il valait mieux en faire trop que pas assez, et en tout cas plus que dans l'original. Parce que, franchement, je ne crois pas qu'il aurait été possible de surpasser le meurtre sous la douche. Hitchcock y a consacré sept jours de tournage, et il ne lui a pas fallu moins de 72 plans différents pour y arriver. Tenter de le surpasser en virtuosité technique serait stupide ; nous avons préféré obtenir le même impact au niveau des idées.

« Si cette séquence est tellement puissante, c'est parce que l'attention y est exclusivement concentrée sur des éléments rigoureusement familiers. La fille est tuée avec un couteau et dans une cabine de douche ; pas décapitée, comme dans le livre de Bloch, encore que cela relèverait aujourd'hui de la violence la plus conventionnelle. Qui pourrait s'imaginer victime d'une décapitation ? Mais, au contraire, qui ne pourrait s'imaginer frappé par un couteau, ou, tout simplement, en train de se couper le doigt avec une lame de rasoir ?

« On trouve une violence graphique incroyable dans *The Thing* de John Carpenter, par exemple, mais là où on réagit le plus, c'est quand on voit l'un des protagonistes se couper le doigt pour obtenir quelques gouttes de sang pour une expérience. C'est à ce genre de réactions psychologiques que nous nous sommes attachés. Nous avons passé notre temps à chercher les choses qui nous font dresser les cheveux sur la tête ».

Parmi les scènes les plus violentes, citons l'assassinat de deux adolescents en train de faire l'amour — référence presque gratuite, mais voulue par Franklin, à la vogue récente des films sanglants que *Psychose* n'a pas peu contribué à créer. Un second meurtre, plus esthétisant, fait appel à des prothèses et à du maquillage, tandis qu'un troisième, une exécution brutale, est inspiré du *Sang des bêtes*, un film de Franju.

Le retour à l'écran des stars du premier film, Vera Miles et Anthony Perkins, à présent dirigés par le jeune Richard Franklin.

Les rares cinéphiles qui auraient réussi à ne jamais voir *Psychose* n'auraient aucun mal à entrer dans le jeu du second : Franklin a réussi à y inclure la scène de la douche ! Amenée en flashback, elle n'a pas pris une ride pendant toutes ces années. Tout en démentant les rumeurs selon lesquelles Hitchcock aurait censuré une version plus longue de ce meurtre, Franklin révèle qu'en examinant le négatif original au studio il a constaté qu'il manquait un plan dans les dernières copies tirées, et que deux autres étaient légèrement plus longs dans la copie d'origine.

On verra aussi dans *Psychose II* un plan que Hitchcock avait imaginé mais jamais filmé : « la première image qui lui soit venue à l'esprit en lisant le roman

de Bloch, c'était un œil au cœur d'une fleur », explique Franklin. « Il voulait montrer la fille entrant dans la douche, faire un panoramique sur le papier peint à fleurs et avancer sur l'une des fleurs dont le cœur aurait été un œil : celui de Norman Bates en train de regarder par un trou dans le mur. On voit bien le papier peint dans le film, mais sans doute Hitchcock s'est-il dit que le plan de la fleur ne créerait aucun effet de surprise dans la mesure où il avait déjà montré Tony en train de gratter la peinture du mur et regarder au travers. Hitchcock était très discipliné, de ce point de vue. Jamais il n'aurait tourné un plan pour « faire une image » ; chacun devait servir l'histoire ».

Hitchcock n'était pas seulement un maître du suspense cinématographique ; il était aussi fanatique de la promotion et avait lui-même fabriqué plus d'une rumeur sur *Psychose*. C'est ainsi, par exemple, que pour dissimuler la conclusion du film il avait expliqué pendant toute la préparation que c'était Helen Hayes qui devait jouer le rôle de la mère. Et plus tard, le tournage ayant démarré, il avait réussi à persuader les critiques de tout le pays de ne pas trop dévoiler le scénario, « parce que c'est le seul que nous ayons »...

Le plus grand malentendu réside peut-être dans le meurtre de la douche. Franklin tient absolument à remettre les choses au point.

« Il faut quand même que quelqu'un règle son compte à cette histoire selon laquelle il n'y aurait absolument pas de nu dans la scène, et le couteau ne toucherait le corps à aucun moment », dit-il. « C'était des mensonges colportés par Hitchcock en personne afin que personne ne censure le film, mais ils ne reposent sur aucune vérité. Il y a bien un plan dans lequel on voit le couteau frapper le corps sous le nombril, et ce ne sont pas les images de nudité qui manquent. Seulement c'est tellement bien filmé qu'il faut les chercher pour les voir.

« Hitchcock a aussi prétendu avoir utilisé une doublure masculine pour Janet Leigh, mais ce n'est vrai non plus. A un moment, elle tend la main gauche vers la gauche de l'écran pour tirer sur le rideau de la douche. J'ai toujours trouvé cette image insolite, parce qu'elle est mal cadrée. Eh bien, ses seins, avec les tétons en plein milieu de l'image, sont à l'arrière-plan, or, comme le point n'est pas fait dessus, ils sont flous, de sorte que tout le monde regarde la main. Mais comme Hitchcock avait raconté à chacun qu'il n'y avait pas de nudité dans le film, tout le monde l'a cru. Comme disait John Ford : « Quand la légende devient la réalité, écrivez la légende ». Dans ce cas précis, ce qui est intéressant, c'est de savoir qu'Hitchcock s'est drôlement amusé à vérifier ce qu'il pouvait faire passer en matière de scène de nu ».

En dehors du meurtre qui lui a valu la célébrité, *Psychose* regorge d'images somptueuses, en noir et blanc, et d'une partition musicale signée par un Bernard Hermann qui s'était surpassé ; les accents déchirants de ses violons n'ont pas fini de nous hanter. Et si Franklin a pris le parti de se démarquer de son illustre prédécesseur, c'est surtout par la force des choses. En complément des scènes d'action, Jerry Goldsmith *(La malédiction)* a composé une musique nouvelle en hommage au regretté Hermann. Et *Psychose II* est filmé en couleurs...

« Bien sûr que j'ai pensé le tourner en noir et blanc », avoue Franklin, « mais ça n'enchantait pas l'Universal. Alors j'ai eu l'idée de tourner le film en couleurs et de le faire distribuer en noir et blanc, réservant les copies couleurs pour les passages à la télévision... Ça plaisait déjà mieux à l'Universal. Et puis j'en ai parlé à de nombreux spécialistes d'Hitchcock et de *Psychose* qui ont été unanimes : le film devait être en noir et blanc, tout en finissant toujours par dire : « mais au fait, il paraît qu'Hitchcock aurait tourné des bouts d'essai en couleurs. Il ne serait pas possible de les voir ? ».

« Ce n'était qu'une rumeur, bien sûr, mais le fait qu'ils mouraient tous d'envie de voir à quoi la maison pouvait bien ressembler en couleurs m'a fait réfléchir. Les seuls qui vont me critiquer, ce sont les inconditionnels ; et ils ont tous drôlement envie de voir ce que ça donne en couleurs. Alors, tout bien pesé, je crois que nous avons retrouvé l'atmosphère et le ton du premier *Psychose* — grâce au talent de Dean Cundey — mais en couleurs ».

Le Motel Bates et sa demeure sont en effet des éléments cruciaux de la séquelle. Par bonheur, l'étrange résidence de Norman n'avait pas été détruite : elle trônait toujours dans un coin du studio Universal lorsque Franklin signa son contrat de réalisation, même si elle avait été déménagée six mois plus tôt, et le motel rasé. Pour les besoins de la cause, il fallut reconstruire le motel d'après les plans originaux,



tandis que la maison retrouvait une situation élevée, mais sur une autre colline du studio. « La colline est un peu plus vaste que celle du film original », commente Franklin, et le gris en est légèrement plus soutenu, mais c'est parce que je prétends qu'en 22 ans les souvenirs ont eu tout le temps de l'enjoliver, de sorte que j'ai tenu à lui donner une allure encore un peu plus bizarre. C'est maintenant la quintessence de la maison hantée ».

Quant aux décors d'intérieurs, ils n'existaient plus depuis longtemps. C'est en retrouvant les plans originaux, que Franklin a constaté que l'on avait pris certaines libertés avec l'extérieur supposé de la maison. Les pièces laissaient imaginer une maison de bonnes dimensions tandis qu'à l'extérieur il y avait un porche sur le devant de la maison et, dans le petit hall d'entrée, des fenêtres perpendiculaires à la porte, ce que ne prévoyait aucun des plans des décors intérieurs puisque les fenêtres étaient dans le plan de la porte.

« Il nous a bien fallu légèrement modifier l'intérieur de la maison, parce qu'il s'y passe davantage de choses. Nous y avons ajouté un grenier, une salle de séjour et un escalier de derrière, juste pour lui donner une certaine logique architecturale. Mais dans l'ensemble nous nous sommes conformés aux plans originaux, en respectant même les libertés prises avec la réalité concrète de la maison. J'espère que les incohérence ne seront pas trop apparentes, mais nous tenions surtout à ce que les décors aient la même allure que dans le premier film, avec ses erreurs ».

En faisant reconstruire les intérieurs du motel, Franklin a eu la surprise de découvrir que les pièces étaient de dimensions incroyablement modestes.

« Le salon dans lequel on voit Norman parler avec Marion Crane, la première fois, est minuscule : il ne fait pas plus de 8 pieds sur 10 (environ 2,50 m sur 3 m) ! Comme nous tournions pour de bon dans cette pièce, je passais mon temps à me gratter la tête et à me demander comment faire pour qu'elle ressemble bien à la première, qui était tellement plus grande ! Au lieu d'utiliser le grand angle, nous avons trouvé la solution en enlevant un mur pour filmer du dehors. C'est d'ailleurs ainsi qu'avait procédé Hitchcock ».

On retrouve dans les décors la plus grande partie du mobilier d'origine, y compris les mains dorées dans la chambre de la mère, la statue de Cupidon au rez-de-chaussée dans le hall et même la partition sur le piano... Certains objets furent impossibles à retrouver dans les magasins de l'Universal comme de la Paramount (*Psychose* était un film Paramount tourné à l'Universal, où se trouvait l'équipe de télévision d'Hitchcock). On retrouva bien la trace du bonnet de bain original jusque sur le plateau où Carpenter tournait *La chose*, mais le temps que les producteurs de *Psychose II* remontent la piste, cet accessoire historique avait mystérieusement disparu !

Lorsque la construction des décors fut achevée, les membres de l'équipe de tournage du premier *Psychose* furent assaillis par un incroyable sentiment de déjà vu. Franklin lui-même assure s'être senti un peu mal à l'aise. « Le premier jour, nous avons filmé Tony en train de monter les escaliers, vers la caméra. A ce moment précis, je n'ai eu qu'une seule idée en tête : c'est que je manipulais peut-être les symboles les plus puissants que le cinéma nous ait jamais donnés. Je veux dire que l'image de Scarlett et de son père debout sur la colline qui surplombe Tara (dans *Autant en emporte le vent)* est sûrement l'une des images les plus célèbres de l'histoire du cinéma, mais je ne pense pas qu'il y en ait une seule qui soit plus illustre que la maison de *Psychose* en haut de la colline ».

Par ailleurs, Franklin avait un peu peur de ses deux vedettes. « De Perkins, surtout ; il est tellement intelligent. Il a co-signé avec Steven Sondheim le scénario de *The Last of Sheila*, le seul film à ma connaissance qui rivalise avec *Le Limier* et *Deathtrap* du point de vue de la subtilité du scénario. Il est tellement complexe qu'on a du mal à le suivre. Perkins a une invraisemblable connaissance du cinéma, et en particulier des comédies musicales, pour lesquelles j'ai une véritable passion. C'est cela qui m'intimidait, davantage que le fait qu'il avait joué dans le premier *Psychose*.

« De même pour Vera Miles, qui a été souvent dirigée par mes deux metteurs en scène préférés : Hitchcock et Ford. C'est une grande dame, très maîtresse d'elle-même, et j'étais impressionné dès le départ par une chose : c'est que pour avoir survécu à Ford pendant plus d'un film, il faut être vraiment très fort ! ».

Vera Miles a raconté bon nombre d'histoires sur ces deux metteurs en scène tout au long du tournage de *Psycho II*. Elle évoqua en particulier les blagues idiotes que John Ford adorait jouer à ses acteurs. Idée que Franklin reprit à son profit...

« Un beau jour, nous étions en train de tourner une scène dans laquelle il lui fallait ouvrir deux contre-portes devant la maison et descendre à la cave ». « En fait, les portes ne menaient pas vraiment aux décors de la cave puisque nous travaillions en studio, de sorte qu'au lieu de descendre un escalier dans le noir, elle montait dans un petit réduit tapissé de velours noir.

« Avant la prise de vues, je lui demandai de bien vouloir répéter la scène, de faire tout le chemin et refermer les portes derrière elle — enfin, si elle pouvait tenir à l'intérieur du petit réduit — et d'y rester jusqu'à ce qu'elle m'entende crier « Coupez ! ».

« J'ai fait avancer la caméra et elle s'est enfermée dans son placard à balais. Plusieurs minutes plus tard, elle a enfin osé passer la tête par la porte pour constater... qu'il n'y avait plus personne ! Voyez-vous, une fois qu'elle était à l'intérieur, j'ai dit « Coupez ! » tout bas, et nous sommes tous allés déjeuner en douce ».

Franklin, qui n'hésite pas à dire que Hitchcock et lui-même feront tous deux une apparition dans le film, est depuis des années un de ses plus fervents admirateurs. Il l'a rencontré plusieurs fois et leur amitié remonte à 1967, alors qu'il était étudiant à l'USC. Comme il voulait absolument voir tous les films d'Hitchcock qu'il n'avait pas pu voir en Australie, il s'était organisé une série de week-ends de projections.

Mais s'il parvint à retrouver la plupart des films, il lui fallut écrire aux bureaux du metteur en scène pour solliciter son autorisation afin d'obtenir la copie de la Warner de *Rope*. Dans sa lettre, Franklin invitait Hitchcock à assister à une soirée, un certain samedi, à l'issue de laquelle il pourrait parler aux étudiants.

« Quelques jours plus tard », évoque Franklin, « j'étais convoqué dans le bureau du doyen pour répondre au téléphone. Quand j'ai pris l'écouteur et entendu la voix au bout du film me dire : « *Good morning, Mr. Franklin...* », la terre aurait aussi bien pu s'ouvrir sous mes pieds ! ».

Hitchcock accepta l'invitation. « J'étais extrêmement impressionné lorsque je l'ai vu pour la première fois. J'avais 19 ans, et Hitchcock, c'était comme ces acteurs ou ces hommes politiques qu'on pense ne jamais avoir l'occasion de rencontrer de sa vie.

« Lorsqu'il est arrivé, la salle était bourrée à craquer. Plus tard, j'ai appris qu'il avait aussi peur de nous que nous de lui. Il était tellement nerveux qu'en fait, il s'était arrangé pour se faire interrompre par un prétendu appel téléphonique international si ça n'allait pas comme il voulait. Mais il faut croire que la soirée lui a plu, parce qu'il n'a jamais été dérangé par le téléphone ».

Par la suite, Franklin devait être invité à regarder travailler le metteur en scène sur le plateau de *L'Etau*. Après avoir passé deux ans à l'USC, il rentra en Australie pour réaliser un grand nombre d'épisodes d'une série télévisée très populaire là-bas : *Homicide*, après quoi il fonda sa propre compagnie de production. Il eut plusieurs fois l'occasion de revoir Hitchcock au cours de sa carrière, et pour la dernière fois en 1975, lors du tournage de *Complot de famille*.

« Je n'ai jamais vu personne mettre en scène comme ça », dit aujourd'hui Franklin. « Non seulement, il ne regardait jamais dans l'œil de la caméra, mais la moitié du temps, il n'était même pas à côté. Il donnait ses instructions à ses opérateurs, leur disait quel était le prochain plan, fonçait vers le milieu du plateau et s'installait sur une chaise à l'extrême limite du champ de la caméra ».

« J'avais l'impression qu'il intimidait ses acteurs. Tony m'a raconté que, pendant le tournage de *Psychose*, il était allé voir Hitchcock dans son bureau entre deux prises de vues, dans l'espoir de revoir une scène avec lui, mais il est resté derrière son bureau à lire le journal en disant : « Quelle surprise, Tony ». Il paraît que Martin Balsam lui avait rendu visite, une fois, et n'avait pas compris qu'Hitchcock n'avait tout simplement pas envie de voir des acteurs. Lorsque Balsam commençait sa scène, Hitch tournait tout bonnement le dos et se remettait à bouquiner ».

Vera Miles devait raconter la même chose au metteur en scène de *Psycho-*

Suite page 51

EN AVANT-PREMIERE DU FESTIVAL DE CANNES

Catherine Deneuve vampire !

Le roman de Whitley Streiber « The Hunger » recèle probablement l'une des plus intelligentes et des plus bouleversantes illustrations du mythe du vampire. Nous employons le terme de « vampire » au sens large, car ce dernier n'apparaît jamais ainsi dans le livre pour définir ses principaux personnages, Myriam et John Blaylock (interprétés par Catherine Deneuve et David Bowie) : d'apparence humaine, ces mystérieuses créatures ont le pouvoir d'acquérir l'immortalité en s'abreuvant de sang humain, celui-ci devenant alors leur substance vitale.

(THE HUNGER)

Le roman de Streiber, écrit dans un style d'une exemplaire finesse, fut publié en 1980 et devint, à juste titre, un best-seller. Mais l'un des problèmes essentiels de cet ouvrage, auquel devait faire face la MGM/UA, trouvait son origine dans les scènes érotiques extrêmement (et nécessairement) explicites : dès lors qu'elles seraient portées à l'écran, ces séquences impliqueraient irrémédiablement pour le film qu'il reçut la mention du « X », limitant ainsi pour les Etats-Unis l'accès des salles aux plus de 21 ans (officiellement tout au moins !). Les rapports entre Myriam et Sarah Roberts (Susan Sarandon, merveilleuse dans Atlantic City !) sont à la fois emprunts d'un érotisme torride, d'une prestance et d'une subtilité remarquables : ôter une part considérable de cet aspect sexuel amenuiserait l'impact et la profondeur des liens qui unissent les deux jeunes femmes. Mais le film respecte en tous points le roman et Streiber fut très satisfait du scénario de James Costigan. Il pense que Costigan a su transmettre admirablement l'esprit du livre en dépit de quelques éléments qu'il trouve plutôt faibles, telle la personnification de Myriam dans le scénario, personnage difficile à cerner au départ, reconnaît Streiber.

L'étonnante rencontre de deux « stars » des années 80 : Catherine Deneuve et David Bowie.



Il sera sans aucun doute intéressant de voir la version définitive du film, d'autant que le scénario, dans sa forme présente, est crédité cette fois à Ian Davis et Michael Thomas !

Le réalisateur de *The Hunger*, Tony Scott, possède une longue expérience de son métier relative à des films publicitaires de télévision, films qu'il sut toujours doter d'un style profondément artistique. Ce style se retrouve dans l'aspect visuel de *The Hunger* qui recèle tout au long une pure beauté plastique, et particulièrement dans les scènes où l'on découvre l'appartement de Blaylock, situé à Sutton Place et dans lequel règne un climat de décadence et de vieillissement, auréolé d'une splendide et magique irréalité. Les trois grands comédiens du film — Deneuve, Bowie et Sarandon — jouent avec beaucoup de vigueur et de conviction ; l'interprétation de Bowie est d'une puissante intensité dépassant même ce qu'il était parvenu à nous restituer dans *L'homme qui venait d'ailleurs*.

Hélas, lorsque le film fut présenté à la Commission de Contrôle américaine, les pires craintes de la M.G.M./U.A. se virent confirmées et *The Hunger* doté de la mention « X ». Du fait de cette grotesque taxation, la M.G.M./U.A. n'eût pas le choix et dut repousser la date de sortie du film aux U.S.A. (initialement prévue en février), afin d'effectuer un nouveau montage. Ce dernier devrait très certainement ôter ou atténuer l'emphase mise sur les rapports entre Sarah et Myriam et réduire à sa plus simple expression tout ce qui avait trait au saphisme. Dans quelle mesure ces coupes amenuiseront-elles l'impact du film ? Il nous faudra attendre de voir les résultats de cette amputation, lors de sa présentation à Cannes ces prochains jours. Un exemple de ces splendides scènes d'intimité entre Catherine Deneuve et Susan Sarandon, qui risquent d'être « incriminées », nous dévoile Myriam assise au piano et jouant avec une extrême délicatesse, tout en séduisant progressivement Sarah par sa voix. Cette séquence s'enrichit alors d'une

Un amour qui défie le temps, lequel finira néanmoins par se venger impitoyablement !



EN AVANT-PREMIERE DU FESTIVAL DE CANNES

Catherine Deneuve vampire !

grande poésie visuelle, tandis que le vin couleur écarlate que Sarah tenait dans son verre, se répand sur son pull, épousant sensuellement sa poitrine frémissante. Enlevant son vêtement, elle sollicite Myriam du regard, et la scène suivante filmée au ralenti, nous les révèle s'étreignant et s'embrassant, comme dans un songe empreint d'un érotisme sublimé.

le fait de tuer, qui est un acte physique intense, m'a aidé à incarner au mieux cette psychopathe.

J'ai découvert en lui un grand professionnel. Il se plaisait à mettre l'emphase sur ce que l'on peut imaginer, davantage que sur l'évidence. La pellicule



Agé de deux siècles seulement, David Bowie voit progressivement ses traits se dégrader et sa non-vie menacée !



Le National Film Théâtre, à l'occasion de ses rencontres régulières organisées avec des personnalités du cinéma, nous a permis de nous entretenir avec Catherine Deneuve. Toujours aussi belle, et dans une forme éblouissante, Catherine nous a brièvement entretenue de sa carrière et de son rôle dans *The Hunger*.

Votre personnage dans Répulsion *fut-il difficile à interpréter ?*

Non, pas vraiment. Il est plus aisé d'interpréter un personnage extrémiste que quelqu'un d'intériorisé. Ce film m'a permis d'éprouver des émotions : ainsi

noir et blanc a contribué à l'intensité du film en lui conférant un aspect sombre et dur, surtout lors des séquences sanglantes. D'ailleurs, Polanski avait tenu à mettre l'accent sur le son : ainsi lorsque l'on tranche une gorge, c'est la lame de rasoir que l'on entend, mais on ne voit pas de sang... ou du moins très peu ! Il faut savoir qu'au départ Roman Polanski est un acteur, aussi instinctivement interprétera-t-il le rôle pour vous. Il dévoile tout ce qui a trait au rôle comme s'il vivait chacun des personnages d'un film. Même derrière la caméra, il bouge en permanence, il est très actif et ne peut rester en place.

Quelle a été votre approche du personnage difficile de Belle de Jour *?*

Tout d'abord, je ne pensais pas faire ce film ; puis, informée que Bunuel allait le mettre en scène, je me suis alors décidée. En effet, le livre de référence étant plus direct, la mise en scène de Bunuel l'a imprégnée d'un certain surréalisme.

Nous croyons savoir que vous n'êtes pas très enthousiaste quant à l'aspect sexuel masochiste du film. Pensez-vous que les femmes soient plus attirées par cela que les hommes ?



Sans doute cette tendance existe-t-elle dans les fantasmes des hommes comme des femmes, peut-être davantage chez les femmes... je n'en suis pas sûre. D'ailleurs, je n'ai jamais très bien su dans quelle direction allait le film et Luis Bunuel en était conscient, aussi me tenait-il « éloignée », m'empêchant de voir les rushes ! La nature même de *Belle de jour* a provoqué un certain climat, et j'étais troublée... Je crois que certains points étaient trop explicites...

Qui est Myriam Blaylock que vous interprétez dans The Hunger ?

Une femme mûre, élégante mais aussi hautaine, distante et qui, cependant, recherche une compagnie. Elle est solitaire, triste et en manque d'amour. Agée de plusieurs siècles, elle ne peut se résoudre à vivre seule plus longtemps.

Comment David Bowie s'est-il conduit pendant le tournage : est-ce différent de travailler avec un chanteur-acteur ?

Jouer avec Bowie fut une expérience entièrement nouvelle, mais étant donné que dans le film il vieillit considérablement vite, je n'avais plus vraiment l'impression de jouer en face de lui. David était en effet enfoui sous un épais maquillage lui conférant l'aspect d'un vieillard âgé de 200 ans ! Mais, Bowie sur scène, en concert, interprète déjà un personnage : je crois qu'il était un acteur-né !

Quelle est votre réaction devant les coupes qui ont été effectuées aux U.S.A. sur les scènes relevant de vos rapports avec Susan Sarandon ? Que pensez-vous du côté explicite de ces scènes ?

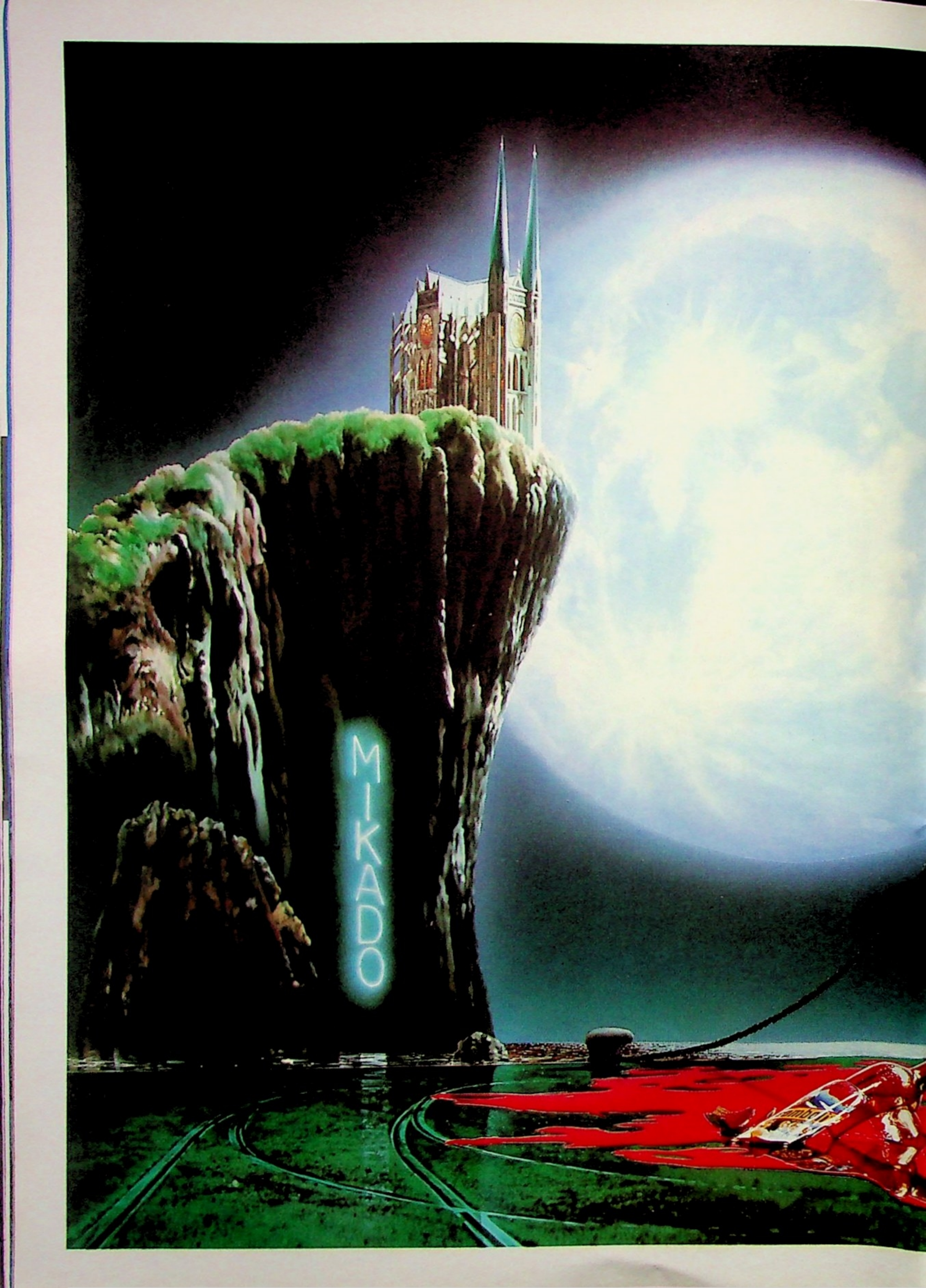
J'ignorais qu'il y ait eu des coupes, mais je pense que ces rapports sont magnifiques. Sensuels et effectivement explicites, mais je n'aurais jamais tourné de telles scènes sans un réalisateur comme Tony Scott. J'ai une option très mitigée sur l'érotisme et la nudité dans les films. Dans *The Hunger*, de telles scènes sont nécessaires car elles font partie intégrante d'un rituel. Généralement je suis contre ce genre de choses, cependant, quelqu'un comme Ingmar Bergman montre la nudité d'une manière très érotique. Je crois que lorsqu'une actrice est nue à l'écran, elle se trouve non seulement dépouillée de ses vêtements mais également de son masque de comédienne. Nue, on redevient essentiellement une *personne*...

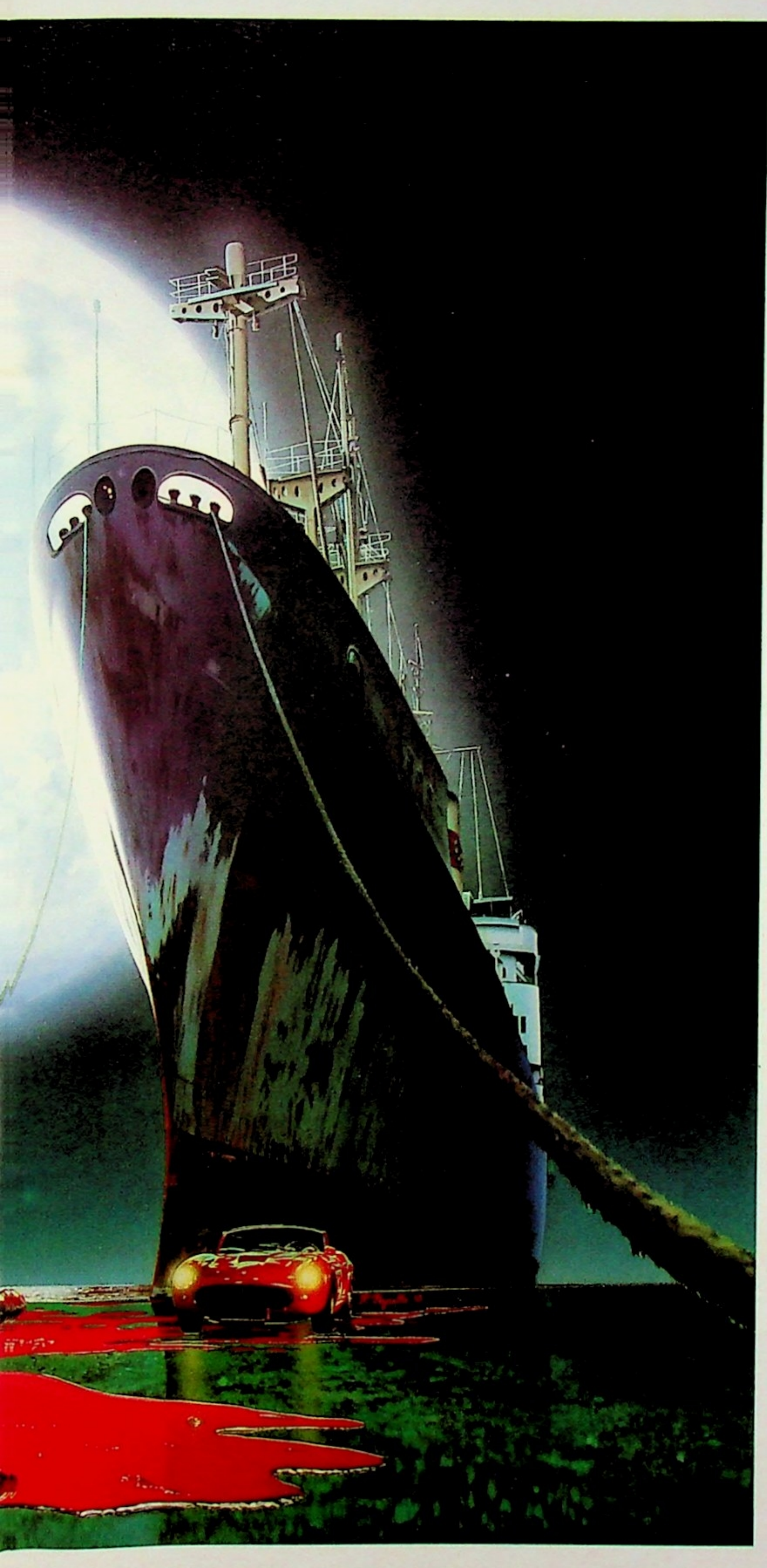
Propos recueillis par **Anthony tate**
(Trad. : *Robert Schlockoff*)

P.S. : Aux dernières nouvelles, M.G.M./U.A. auraient décidé de faire marche arrière relativement aux coupes importantes du film. Seules trois coupures mineures subsisteraient, deux intervenant lors d'une scène d'amour entre Deneuve et Sarandon ; la troisième écourtant de quelques secondes la désintégration d'un corps. Toutefois, selon certaines rumeurs, le film devrait subir un nouveau montage avant sa sortie « officielle ».



Catherine Deneuve essaiera desesperement de sauver son amant subitement vieilli (grace aux savants maquillages de Dick Smith).


MIKADO



La Lune dans le caniveau

Après Diva, *qui annonçait un talent prometteur, mais tenait davantage d'un brillant exercice de style, nous étions impatients de découvrir* La lune dans le caniveau. *Film étrange et magique, doté d'un envoûtant climat, il traduit la totale maîtrise technique et artistique de son auteur, qui semble véritablement fasciné par le Fantastique. Il démontre en effet, que le Fantastique est avant tout une certaine dimension de notre imagination, se manifestant par le biais d'un regard « différent », porté sur les êtres et les choses. Délaissant toute marginalité, Jean-Jacques Beineix puise son inspiration dans notre quotidien, auquel il confère la magnificence d'un songe éthéré.*
Afin d'en savoir davantage sur ce personnage secret, nous avons tenu à rencontrer Jean-Jacques Beineix, qui s'est révélé très différent de l'idée que nous en avions. D'un abord distant, petit, sec et nerveux, cet homme âgé seulement d'une trentaine d'années s'est avéré au-delà du formidable technicien qu'il est, quelqu'un d'extrêmement érudit et dont les propos révèlent un profond intellectualisme. De cette rencontre a résulté une longue et passionnante discussion, que nous vous livrons...

PAR CATHY KARANI

***Quelle fut votre expérience professionnelle avant* Diva ?**

J'ai été assistant réalisateur pendant douze ans. J'ai donc vu tout ce qu'il fallait faire ou pas. J'ai travaillé, entre autres, avec Claude Berri, Claude Zidi, René Clément, Gérard Brach, Jean-Louis et Nadine Trintignant, Jean Becker...

L'un d'entre eux vous a-t-il marqué davantage qu'un autre ou vos influences furent-elles plutôt extérieures ?

Tous les metteurs en scènes avec lesquels j'ai travaillé m'ont appris des choses, mais particulièrement Claude Zidi ; c'est quelqu'un d'extrêmement pragmatique, et qui sait très bien où il va. Il est d'une grande efficacité sur un plateau et ne fait pas de sentiment. Cela m'a choqué à une certaine époque, mais j'en ai retiré bon nombre d'enseignements, dont le refus de s'attendrir sur le paysage pour s'exprimer.
Ce fut très instructif. Je parle de la méthodologie... Chaque expérience a été différente. De plus le travail d'assistant n'est en rien celui d'un metteur en scène. Cela m'a appris à savoir me déplacer sur un plateau de cinéma, ce qui est essentiel.

***Comment est né ce projet de* La lune dans le caniveau ?**

J'ai toujours du mal à me positionner dans le futur. Je dispose de plusieurs livres à l'avance, mais je ne sais si je les ferai ou pas. Celui-ci est venu quelques mois avant la décision de faire le film. Je connaissais déjà l'auteur, puisque je suis probablement l'un des seuls à faire du Goodis et à avoir travaillé sur ses ouvrages. J'ai quand même été avec René Clément assistant sur *La course du lièvre à travers les champs* qui était une adaptation de deux Goodis : « Vendredi 13 » et « La pêche aux Avaros ». Si j'ai choisi ce livre, c'est que j'avais été tout d'abord séduit par le titre. Au bout de la première page, j'ai su que je ferai le film... parce qu'il y avait cette impasse, ces taches de sang et ce personnage qui les observait. Ensuite, cela m'a plus car c'était un roman « noir », c'est-à-dire un roman de la nuit, de l'obsession, de la ville, mais pas vraiment un « policier ». Et puis, il y avait des couleurs dans la nuit, des personnages de paroxysme, de très beaux rôles de femmes, et enfin, c'était l'expression d'un désespoir et d'une marginalité profondes, presque une pièce de théâtre. A un moment donné, je me suis d'ailleurs posé la question de savoir si cela n'était pas trop réservé, lié au théâtre, et plus apte à inspirer un film intimiste. A ce niveau, c'est plutôt raté (rires), dans la mesure où si le côté théâtral existe toujours, il comporte néanmoins une certaine machinerie ! C'était enfin une tragédie typique avec des personnages en butte au Destin et impliqués dans des situations d'angoisse comportant une dimension fantastique. Car il est très clair pour moi que *La lune dans le caniveau* est un film fantastique.

Vous éprouvez donc un intérêt pour le fantastique ?

Si l'on m'avait écouté il y a quelques années, le cinéma français aurait produit des films fantastiques bien avant *La guerre des étoiles !* Le fantastique et le cinéma lyrique et musical sont les trois grandes branches de notre génération, une échappatoire à l'échec de notre société contemporaine. Je regrette que l'on ne fasse pas, ou très peu, de cinéma fantastique en France, mais je pense que cela va changer car il y a une autre génération qui arrive...



Pourquoi n'avoir pas choisi au départ un sujet entièrement fantastique et avoir opté pour un sujet ambigu auquel vous avez conféré un caractère totalement fantastique ?

Vous avez prononcé le mot. C'est parce que je suis intéressé par l'*ambiguïté*, et que malheureusement en France on subit le problème de l'étiquette. Vous êtes une revue de fantastique, ce qui est à la fois très bien, mais à la fois un choix et une limite dans cet étiquetage sous lequel nous vivons. Pour moi le fantastique va de Cocteau en passant par Fellini.

Le regard est donc pour vous aussi déterminant que le sujet ?

Absolument ! Il y a, hélas, une marginalité dans le fantastique qu'il faut faire vibrer un peu. Le dernier Bergman n'est-il pas un film un peu fantastique ? Je n'ai pas choisi un sujet fantastique et c'est probablement une forme d'auto-censure inconsciente, mais j'ai essayé de faire un film du genre il y a quelques années qui n'a pas été exploité devant l'angoisse des producteurs. Mais c'était une époque où je n'avais pas la force que je possède aujourd'hui et que je n'aurais peut-être plus demain. Néanmoins, je suis préoccupé par le fantastique et si je ne l'ai pas encore assumé, c'est que je ne peux rester enfermer dans un genre. Regardez *Diva*, c'est un film policier, musical, presque « rock », où l'on est dans du fantastique « social ».

Pensez-vous que votre nouveau film sera mal accueilli ?

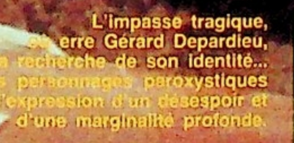
Probablement. Il y aura automatiquement un rapport au film précédent, et je dirai que celui-ci est pire que *Diva*.

Dans quelle mesure ?

Il va plus loin et il est mieux fait. J'ai fait des progrès, également des fautes comme sur *Diva*, mais celui-ci est un film plus grave, plus profond, dont l'amplitude de vibrations est plus grande. Il y a aussi un travail avec les acteurs qu'il n'y avait pas sur *Diva*, qui ne s'y prêtait pas. Il est également plus musical, bien que ce ne soit pas un film sur la musique comme l'était *Diva*. Et puis, il y avait une direction dans ce dernier dont je pense qu'elle a été suivie dans *La lune dans le caniveau*. Mais on s'est éloigné du point de départ qui était un film traditionnel, celui-ci l'est encore moins que ne l'était *Diva*. De ce fait, je pense qu'il va y avoir une grande violence à l'encontre de ce film. Je la sens venir et je me trompe rarement sur ces choses-là.

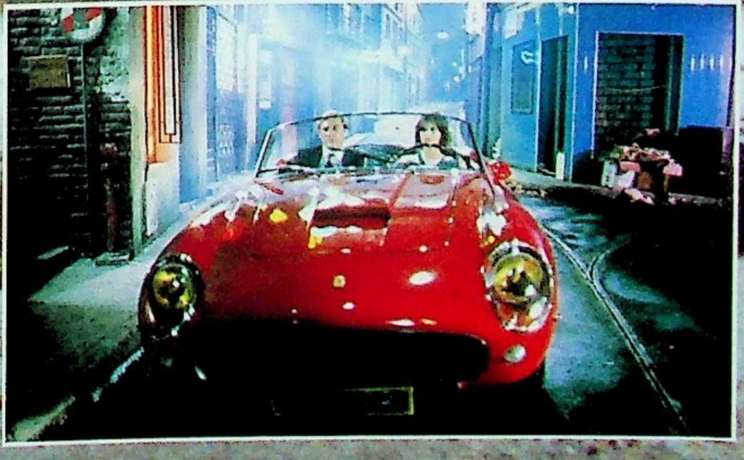
En aviez-vous conscience lorsque vous avez commencé le film ?

Cela a débuté avec l'écriture. J'ai pris conscience de mon désir de faire autre chose, mais sans savoir où j'allais. Je ne le sais jamais car je travaille avec un script très serré, très écrit... En studio cela veut dire qu'il n'y a que peu de place à l'improvisation, mais au contraire à la « variation » ; elle est une inspiration du moment sur quelque chose d'écrit, donc le sentiment d'aller « ailleurs », que j'ai toujours eu. Lorsque je vois le film aujourd'hui, cela est très difficile à restituer, car je l'ai vidé de tout contenu. Je l'ai trop vu (5 000 fois !), car cela fait 7 mois que j'y travaille et il ne comprend pas moins de 2 h 17 de projection. Il y avait 1 200 plans à l'origine, qui ont été reconsidérés un à un, pas seulement chaque plan, mais chaque double, triple et même quadruple, c'est-à-dire, que j'ai revu toutes les images et que j'ai monté le début d'un plan, le milieu d'un autre et la fin d'un troisième, souvent. Cela est encore une formule simple, car il y a des cas où la jonglerie fut bien plus grande : des plans-séquences qui ont été coupés dans le mouvement pour en faire deux, etc...



L'impasse tragique, où erre Gérard Depardieu, à la recherche de son identité... Des personnages paroxystiques et l'expression d'un désespoir et d'une marginalité profonde.





Connaissez-vous les films de Dario Argento ?

Non, pas du tout...

Il y a pourtant, visuellement, beaucoup de similitudes entre les films d'Argento et le vôtre. C'est particulièrement perceptible dans le premier plan où l'on voit Catherine étendue dans le caniveau. Même visage de la mort, même éclairage, même façon de filmer. Cela évoque les tableaux d'Argento ainsi que ses couleurs. Dans Diva, la dominante était au bleu. Ici, elle semble davantage axée sur les rouges...

Oui, les rouges et verts...

Mais pourquoi cette dominante de rouge, puisque la lune évoque davantage les bleus ?

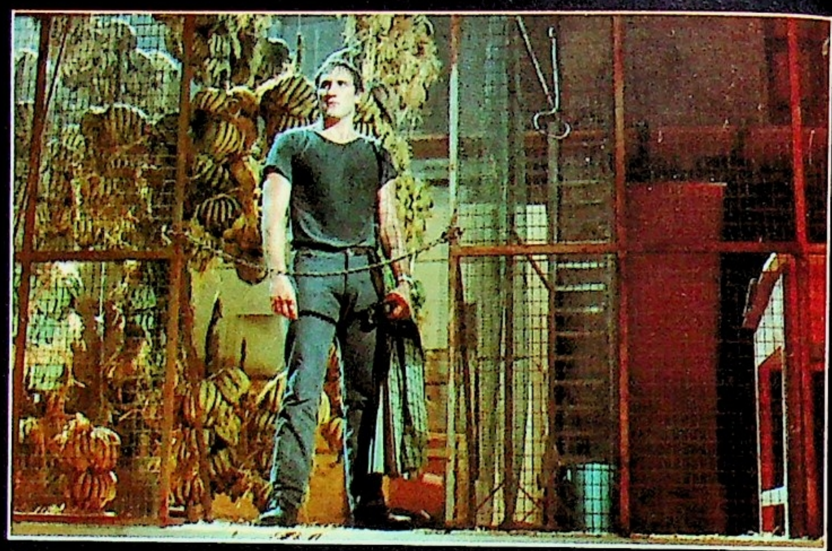
Parce que l'on a essayé de travailler sur d'autres couleurs. Le bleu dans *Diva* était quelque chose de tout à fait assumé et voulu pour tenter d'aller ailleurs. Le rouge est la couleur du sang et le vert celle de la nuit que l'on voulait donner à ce film.

Il y a aussi beaucoup de blanc, les costumes de Nastassja Kinski, par exemple.

Oui, c'est la lune, le mariage, le sacrifice, toute une symbolique. C'est le deuil également. Ce n'est pas du tout un hasard si Nastassja est en blanc, si elle arrive dans une voiture rouge, ou si elle est vêtue de rouge dans la journée... Il y a là toute une symbolique sur laquelle je ne veux pas insister, car je pense qu'elle est beaucoup plus le travail du spectateur ou des critiques. Le film est quand même très ouvert à la lecture, ce qui fait que d'aucun éprouveront certaines difficultés, car ils n'aiment pas lire...

Vous semblez fasciné pas les univers sordides où se profilent des êtres voués à la fatalité. Pourquoi cette attirance ?

Il faudrait que j'aille consulter mon psychanalyste favori ! (rires). Probablement, parce que ce sont les sentiments que j'ai du monde dans lequel je vis et que c'est peut-être une façon d'exorciser cela que je mets en avant pour mieux fuir cette déchéance. Mais il y a en même temps une forme d'espoir. Ces personnages ont quand même toujours les yeux tournés vers « en haut ». L'un des personnages les plus touchants à cet égard est l'une des deux femmes du mikado-bar, qui, du fond de son désespoir, veut croire à l'amour du beau play-boy, qui vient d'ailleurs, lui aussi, se « perdre ». Cette femme à laquelle il parle d'amour et qui lui répond : « Je sais que cela n'est pas vrai, mais cela ne fait rien, faisons comme si c'était vrai ! ». Pour moi, la mort est quelque chose d'omniprésent qui me préoccupe et m'obsède, mais il faut faire semblant, durant un moment, de vivre, puisque de toute manière on se retrouvera au fond de son impasse. On peut avoir une vision christianique du film qui est l'idée du péché, ou laïque probablement, ou psychanalytique en disant que c'est quelqu'un qui n'échappe pas à son œdipe. Là aussi, le livre de Goodis est assez clair, il pourrait y avoir une très jolie interprétation de son rapport avec les femmes. On peut dire aussi que c'est quelqu'un qui rêve d'un autre monde. C'est la morale du film : il y a tout de même l'idée qui est celle de s'échapper. Il est vrai que *La lune dans le caniveau* est un film très noir, très dérangeant, je veux dire pour ces gens qui sont encore capables d'être dérangés, ceux qui n'ont pas une morale totalement établie, qui possèdent encore une sensibilité et savent désespérer. Il est probable que les autres détesteront le film...



Un univers dur, impitoyable... mais aussi déroutant.



Le mariage sacrilège dans une église de rêve...

Pourquoi la notion de rêve symbolisée par la « Ville haute » demeure-t-elle pour le héros l'inaccessible vers lequel il tend ? Faut-il que cela reste du domaine du rêve pour trouver, paradoxalement, sa concrétisation quelque part ?

Probablement. Il faut que demeure la notion d'inaccessible car dès lors qu'une chose devient accessible, le rêve se brise. Je ne sais d'où cela vient... Certainement une impossibilité à vivre la réalité sans l'apport d'une autre dimension. Il est vrai que ces héros sont des êtres qui acceptent leur destin et ne parviennent pas à y échapper. Cela est très dérangeant pour certains. Personnellement, cela m'a gêné à la lecture, j'ai même été obligé d'ouvrir ma fenêtre une ou deux fois pour respirer !

On a effectivement l'impression d'être pris dans un piège dont on ne sortira pas, héros ou spectateur se sentent piégés dans cette jungle de la société...

Oui, mais je pense que c'est là une sensation que l'on peut ressentir aujourd'hui entre les SS-20 et les Pershings. Car elle existe : demandez donc aux jeunes quel espoir leur offre le monde contemporain ? Aussi y a-t-il un appel à la spiritualité, à une idéologie qui soient autres que celles connues jusqu'alors. Je pense que c'est le malaise d'une génération que le film traduit et que l'on peut ressentir sans l'expliquer. Je pars du principe d'ailleurs qu'il faut faire ressentir les choses et non pas les expliquer. Je déteste le didactisme. Je crois que ce que je fais est un travail d'harmonisation avec le spectateur auquel je fais ressentir les choses plutôt que de les lui montrer. Il est vrai qu'au sein du film on peut éprouver un sentiment de claustrophobie à la limite du supportable. Pour certains il sera d'ailleurs insupportable dans la mesure où il ne donne pas une rédaction toute faite, et qu'il fait appel à leurs sentiments afin d'engendrer une réaction.



Le caniveau de la déchéance... (Dominique Pinon).

Cependant, la « fuite » existe également à votre niveau, car ce monde sordide vous le montrez de telle sorte qu'il en devient beau, donc irréel et peu crédible...

Il est vrai que visuellement, il est à la fois sordide et beau. La rencontre des deux facteurs aboutit à une sorte de stylisation, de shématisation.

Vous allez même jusqu'à transcender l'aspect sordide, lui conférant une dimension dont semble dépourvue la Ville haute, et l'on en vient à douter qu'elle puisse être belle puisque ceux qui y vivent la fuient pour se réfugier dans les bas-fonds...

Je crois que l'on pourrait replacer le film dans le contexte de ce que nous sommes au sein de la société et des profondeurs, disons, étranges et malsaines de notre inconscient. Il est vrai que cette Ville haute, qui d'ailleurs a été traitée comme une estampe japonaise, est un lieu dans la brume dont on n'entend que les chants d'oiseaux. Personnellement, cela me plaît, c'est un concept. Mais la réalité, c'est que l'on habite davantage dans la Ville basse qui représente somme toute les fondements de notre être, notre côté animal et grouillant. Néanmoins, je reste quelqu'un qui veut croire à la rencontre, à l'amour et à sa sublimation. Le film repose sur cette idée de transfiguration de la laideur et du désir, et ces êtres rêvent de voler tout en sachant qu'ils ne le feront jamais, tout comme moi. D'ailleurs si vous considérez certains poètes, Rimbaud, Beaudelaire, ils avaient aussi des désirs de voyages qui jamais ne s'accomplirent. Céline regardait Manhattan à travers les stores vénitiens de sa chambre...

Lorsque vous avez pris connaissance du livre, votre choix, s'est-il immédiatement fixé sur les acteurs du film, Gérard Depardieu et Nastassja Kinski ?

Pour Depardieu, ce fut spontané, j'ai immédiatement pensé à lui. Malgré tout j'ai essayé de trouver quelqu'un d'autre, car je n'aime pas les choses trop évidentes et je veux échapper aux obligations. Mais ce rôle lui convenait tant que je n'ai pu trouver quelqu'un d'autre. Pour Nastassja, le choix fut plus difficile. Je gardais le souvenir d'une jeune fille dans *Tess*, or je n'éprouve pas une grande passion pour elles, je préfère les femmes, en outre le rôle était vraiment celui d'une personnage de femme.
Et puis le hasard m'a fait découvrir à New York le film de Coppola, et j'ai vu que la jeune fille s'était transformée en une adolescente beaucoup plus perverse, émettant beaucoup plus de vibrations et je me suis brusquement rendu compte qu'elle pouvait être Loretta. Ensuite, je l'ai rencontrée alors qu'elle se trouvait à un carrefour capital de sa vie, l'unique période qui jamais ne se renouvélera, celle où elle est passée du stade de l'adolescente à celui de la femme vers laquelle elle ira désormais de plus en plus. D'ailleurs, sur le plan de ce qu'elle peut inspirer physiquement, c'est le premier film où elle est authentiquement femme. Cette conjoncture fut pour moi une chance fascinante, or le choix des acteurs se fait toujours au niveau de la fascination. C'est également ce que j'ai ressenti à l'égard de Depardieu qui est plus fascinant que jamais dans *La lune dans le caniveau*.

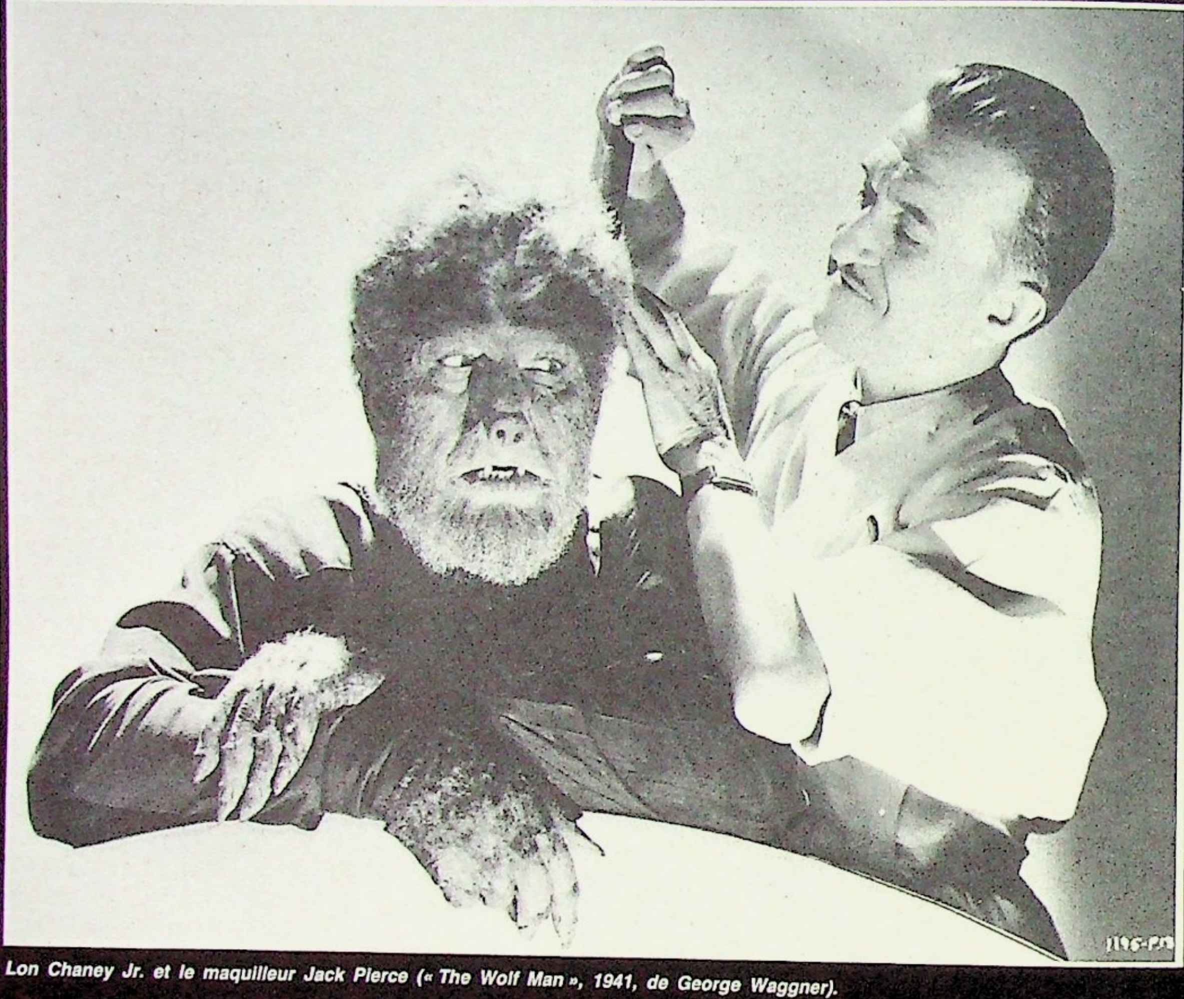
Ce n'est pourtant pas si évident, car il évoque avant tout une présence physique. Or bien qu'il possède toujours cette présence physique animale, son rôle le conduit bien au-delà, ce sont ses sentiments les plus profonds qui se reflètent sur lui...

C'est sans doute dû au fait que cette fois-ci il n'a pas été seulement confronté à son emploi de comédien, mais aussi, dirai-je, à l'effet du montage. Son personnage est un regard sur les choses et les êtres qui l'environnent, et ce regard n'a d'existence que par les images pour lesquelles il est un miroir. C'est cela la dialectique qui est dans le film, c'est le langage d'un cinéma qui n'est pas celui des verbes et des mots, comme celui qui *dit* les choses, mais un cinéma qui fait rebondir les êtres sur des volumes, sur des images. C'est cela le cinéma et l'école fantastique contemporaine et c'est pourquoi j'ai ressenti cette fragilité intériorisée chez un acteur comme Gérard Depardieu. J'avais simplement l'impression que l'on ne s'était pas servi de lui ainsi que l'on aurait dû le faire et j'ai décidé de m'en servir différemment en lui demandant d'avoir un autre rapport avec le jeu. Ainsi, à deux niveaux, Gérard porte totalement le film sur ses épaules. Il est en fait toujours là, même lorsqu'il est absent de l'image. Car c'est son regard qui nous fait voir le film,

SUITE EN PAGE 52

PAR HERVE DUMONT

CURT SIODMAK



Lon Chaney Jr. et le maquilleur Jack Pierce (« The Wolf Man », 1941, de George Waggner).

ET L'EPOUVANTE AUX STUDIOS UNIVERSAL

QUAND BRILLE LA PLEINE LUNE...

Outre la publication de « Donovan's Brain », l'autre triomphe de Curt Siodmak en 1942 se fête à l'Universal. Le studio l'attelle en effet pour 2 400 $ à un film de terreur qui fera date ; on n'en connaît d'abord que le titre — *The Wolf Man (Le loup-garou)* —, le budget, le jour du début de tournage et les principaux acteurs : Bela Lugosi, Claude Rains et Evelyn Ankers (choisie parce qu'elle pousse des cris à glacer l'échine). Pour le reste : à Siodmak de jouer !

La maison souhaite reprendre et développer le thème du loup-garou, abordé brièvement en 1935 avec *Werewolf of London* de Stuart Walker ; la bande n'avait eu qu'un écho modeste et il n'y eut pas de suite. Afin d'apporter un éclairage nouveau, Siodmak étudie longuement le phénomène et les légendes de la lycanthropie, de la mythologie grecque (le roi Lycaonidas) à Sigmund Freud. Puis, après six semaines de travail, il présente la fable tragique de Lawrence Stewart Talbot, le fils d'un aristocrate

anglais condamné à se transformer en sanguinaire loup-garou quand brille la pleine lune... et auquel seule une arme en argent (métal « lunaire » selon le symbolisme alchimique) peut rendre la paix. « L'ancien mythe du loup-garou illustre comme tant d'autres le combat du bien et du mal dans l'âme », explique Siodmak. « Le mal prend la forme graphique de la bête, la repentance a forme humaine. Les récits d'horreur, aussi puérils puissent-ils paraître à l'écran, révèlent des peurs cachées, ataviques, se fondent sur des désirs complexes et fondamentaux, profondément ancrés dans notre subconscient. Les habitants des cavernes, sans défense, souhaitaient avoir la puissance des animaux les plus forts de leur environnement. En Europe le loup était le fauve le plus craint, le plus impitoyable ; nos ancêtres rêvaient donc de se métamorphoser en loups - en loups-garous aux pouvoirs surnaturels. L'Inde a ses hommes-tigres, l'Afrique ses hommes-léopards, l'Océanie ses hommes-serpents. On dévorait le cœur du fauve, et l'homme se croyant endurci devenait lycanthrope, possédé par la « folie du loup » (6).



Lon Chaney Jr. et Bela Lugosi dans « The Wolf Man », d'après un scénario de Curt Siodmak.

fait un jeune ingénieur, entreprenant, confiant, pétri d'humour ; il découvre une beauté du village grâce au télescope de son père et la drague avec passablement de désinvolture en se faisant passer pour le « grand méchant loup » à la quête du petit chaperon rouge ! De retour en Angleterre (après 14 ans d'absence aux Etats-Unis) pour

Lon Chaney Jr. et Evelyn Ankers dans « The Wolf Man ».



En introduisant le dernier monstre « classique » du répertoire Universal, le scénariste révolutionne de fond en comble l'approche du genre, bouleverse toutes les conventions : pour la première fois, le public est forcé de s'identifier avec le monstre lui-même. Placé au centre du récit, Larry Talbot est un homme chaleureux, gai, qui attire d'emblée la sympathie ; une victime innocente de l'irrationnel (contrairement au Dr Jekyll) dont le drame intime émeut plus qu'il ne terrifie. Siodmak en assurer la bonne marche du domaine familial, Larry Talbot est plongé en moins de quarante-huit heures dans un cauchemar qui ébranle non seulement ses préjugés rationalistes, son crédo scientiste et sa conscience, mais aussi les tréfonds de son moi. Après sa participation non élucidée — et involontaire ! — à un double meurtre, la collectivité du village se détourne ostensiblement de lui (il ne participe pas au culte dominical) ; touche siodmakienne par excellence, les villageois sont dépeints comme de petits bourgeois suffisants et médisants. Sa seule présence suscite même une effroyable panique dans un campement tzigane où l'on a subodoré sa double nature — que lui-même ignore encore.

La force du scénario est justement de nous faire partager sans digression les tourments du protagoniste qui devient progressivement un pantin pitoyable et pathétique (même en loup-garou, il reste vulnérable, comme en témoigne l'épisode du piège à loup). Les crimes mystérieux s'accumulent dans le voisinage ; une inquiétude sauvage s'empare de Larry lorsqu'un matin, à son réveil, il remarque des empreintes de loup dans sa chambre ; ses pieds sont nus et sales, ses habits déchirés, la fenêtre est grande ouverte ; sur sa poitrine figure un signe cabalistique. Dans le jardin, la police enquête sur la mort d'un fossoyeur égorgé ; épouvanté, tremblant, Larry s'affaire sur le parquet pour effacer les traces incriminantes... Parlant de sa créature, Siodmak se réfère au concept aristotélicien de la « hamartia » qui est à l'origine de la tragédie grecque : l'erreur de jugement qui suscite le drame provient non de la malignité, mais d'un trait caractériel ou d'une pulsion subconsciente du héros. « Comme Œdipe, Talbot doit combattre un sort personnel (fatum) dans lequel la destinée d'une part, son propre caractère d'autre part ont conspiré pour le détruire. Il est amené à une prise de consciencce (de sa nature monstrueuse), à une reconnaissance de soi-même si déchirante qu'il envisage la mort comme une délivrance. Comme l'Antigone de Sophocle, *The Wolf Man* manifeste une double tragédie : celle d'une jeunne personne passionnément autodestructrice, et celle d'un vieux père dont le sens étriqué de l'autorité et de la discipline entraîne la perte de l'enfant » (7). Sir John Talbot (Claude Rains) refuse en effet d'écouter son fils

(6) « The Screenwriter », op. cit. p. 2-3.

terrorisé, ridiculise ses frayeurs et l'enferme dans sa chambre au lieu de l'éloigner. On ne s'étonnera pas d'apprendre que le scénario de Siodmak porte le titre de travail à la fois laconique et révélateur de *Destiny*...

Le rôle du malheureux est confié à Lon Chaney, que le chef-maquilleur Jack Pierce affuble d'un masque repoussant, composé d'authentiques poils de yak (quatre à six heures de maquillage quotidien). Pour la transformation sous les yeux des spectateurs, l'acteur dut rester 22 heures sans bouger devant la caméra. Malgré ces « tortures », Chaney a affirmé jusqu'à sa mort que Talbot était son personnage favori (il en fut du reste l'unique interprète). A ses côtés œuvrent deux bohémiens (Lugosi et Maria Ouspenskaya, l'ancienne vedette du Théâtre d'Art moscovite), chiromanciens aux mystérieuses litanies : les lignes de la main leur révèlent la prochaine proie du loup-garou. Victime du fléau, Lugosi le transmet involontairement à Larry avant que celui-ci ne lui



Facéties sur le tournage du « Loup-Garou ».

fracasse le crâne : « celui qui est mordu par un loup-garou et survit à la morsure devient lui-même loup-garou » (Siodmak reprend ici la parodie « satanique » du baiser initiatique chère au vampirisme). Le scénario recrée tout un folklore vaguement tzigane (violons, incantations magiques, talismans), mobilisant à bon escient l'imagerie du romantisme noir germanique d'un E.T.A. Hoffmann, mêlée aux éléments caractéristiques du néogothisme anglo-saxon ; le tout se déroule dans les landes brumeuses du pays de Galles, à Llanwelly - l'intrusion nocturne de la brume étant directement assimilée à celle de l'irrationnel. « Même un homme au cœur pur/Qui récite ses prières la nuit/Peut devenir un loup quand fleurit l'aconit/Et que la lune d'automne l'éclaire », dit un quatrain répandu parmi le peuple...

(7) « Masada Two » (manuscrit), p. 290-91.

Ayant découvert le pentagramme fatal à l'endroit du cœur, Larry s'aperçoit qu'il met non seulement la population mais aussi sa bien-aimée en danger. Cependant tous ses appels au secours demeurent sans réponse : ses proches l'accusent d'autosuggestion paranoïaque ou tournent ses propos désespérés en plaisanterie. Echappant à la garde paternelle, l'homme-fauve sème la mort ; il va s'attaquer à l'élue de son cœur quand surgit Sir Talbot. Ce dernier terrasse le monstre avec la canne au pommeau d'argent (en forme de tête de loup) qui servit déjà à tuer Lugosi. La tzigane s'agenouille alors près du corps et psalmodie : « Ta voie fut épineuse, mais tu n'y peux rien. Car telle la pluie qui pénètre le sol pour aboutir souillée dans la mer, les larmes coulent vers leur but prédestiné. Tes souffrances sont finies, mon fils, repose en paix pour l'éternité ». Le cadavre reprend forme humaine et le vieux comte, atterré, reconnaît son fils. Il maintient toutefois le secret ; Larry est mort en tentant de le protéger d'un loup, explique la police.

LA LIGNÉE DES LOUPS-GAROUS DE L'UNIVERSAL

The Wolf Man fixe une fois pour toutes les lois du mythe à l'écran : il apparaît comme le film de loup-garou quasi définitif, engendrant une longue série d'imitations. Mais s'il reste un des plus beaux fleurons de l'Universal des années quarante, c'est principalement en vertu de ses étonnantes envolées lyriques, de ses dialogues souvent intelligents et de sa dimension réellement tragique. Un ensemble de qualités que même la mise en scène somme toute fort conventionnelle et des erreurs de distribution (Claude Rains en père de Chaney) n'ont pas terni. Précisons que, quoique né aux Etats-Unis, le producteur-réalisateur de *The Wolf Man*, George Waggner (en réalité Georg Waggoner) est germanique jusqu'au bout des ongles et fréquente assidûment la chorale allemande de « Deutsch-Hollywood ». Il accepte les moindres propositions de Siodmak et refuse de parler du scénario ; l'entente est si bonne qu'ils travailleront six fois ensemble. Le film est enregistré sur le même lopin Universal qui servit de repaire à *Dracula* en 1931 ; on utilise certains éléments de l'ancien décor pour ériger en dur un château de quatre étages muni d'une tourelle, d'escaliers en colimaçon, de trappes et d'une installation électrique sophistiquée pour les effets d'orage. Dans les bois avoisinants (des arbres artificiellement déformés dans les serres du studio pour paraître plus lugubres), les techniciens ont placé des conduites permettant de projeter un épais brouillard fait de vaseline liquide. Moyennant quelques retouches, le décor de « Talbot Castle » servira pour quasiment tous les films d'horreur ultérieurs.

Le traumatisme de la guerre aidant, *The Wolf Man* s'impose rapidement comme un classique du genre ; son budget était de 180 000 $ - il rapportera à l'Universal au fil des ans près de 20 000 000 $. Pour Lon Chaney Jr, c'est la consécration, et le rôle de sa vie. Mais l'attrait des monstres s'émousse. Aux yeux du « box-office », leurs possibilités d'exploitation individuelle sont bientôt épuisées et le studio décide d'en réunir plusieurs dans le même film. La genèse de *Frankenstein meets the Wolf Man* est toutefois plus tourmentée. Bavardant un matin avec Waggner, Curt Siodmak lance ce titre dans la conversation en guise de mauvaise plaisanterie. Le producteur, qui n'a aucun sens de l'humour, prend la boutade au sérieux et profite d'un endettement passager de son scénariste (il vient de changer de voiture !) pour l'atteler à ce nouvel avatar du loup-garou. Siodmak, dont le talent de « story constructor » est à présent incontesté, brode en quelques jours une intrigue originale opposant son personnage-fétiche à la créature imaginée par Mary Shelley. Talbot (Chaney Jr), toujours sous l'emprise maléfique, sort de sa



Lon Chaney Jr. et Evelyn Ankers.

tombe, s'embarque pour l'Europe, retrouve la vieille bohémienne (Ouspenskaya) et s'introduit avec elle dans le château du baron Frankenstein afin de mettre la main sur « Les secrets de vie et de mort », le manuscrit du Prométhée moderne. Dans les sous-sols, Talbot découvre le monstre, emprisonné dans la glace ; la rencontre autorise un parallélisme ingénieux, car le monstre de Frankenstein, moribond et aveugle, veut extorquer à son créateur le secret de l'immortalité, tandis que Talbot aspire à la délivrance éternelle afin de ne plus devoir tuer ; l'un veut vivre à tout prix, l'autre mourir. Ces préoccupations délirantes avec l'au-delà, colorées d'annotations pseudo-mystiques sont assez typiques de l'écrivain et trouvent en Amérique un public idéal. Nullement dupe, Siodmak truffe son script de dialogues ironiques (Talbot : « La nuit, je me transforme en loup ! » Le monstre : « Sans blague ! »), passages que l'imperturbable Waggner élimine au fur et à mesure.

Le film est mis en chantier sous le titre de *The Wolfman meets Frankenstein*, car dans le texte initial, ce dernier ne fait que de la figuration ; Chaney est même supposé interpréter les deux rôles, mais à la dernière minute, le studio, effarouché par les complications techniques, offre celui du monstre à Bela Lugosi — alors au plus bas de sa carrière et à court d'argent. Ainsi l'acteur hérite du rôle qu'il avait hautainement refusé onze ans plus tôt : sa créature, elle, ne sera plus muette et on lui promet des dialogues émouvants. Le tournage en octobre 1942, sous la direction de l'irlandais Roy William Neill *(Sherlock Holmes)* pose de nouveaux problèmes, car à 60 ans, rongé par la drogue, Lugosi n'a plus la condition physique nécessaire ; il doit être doublé dans une bonne moitié du film par le stunt-man Eddie Parker (notamment lors de l'affrontement final). Pour comble de malheur, Lugosi récite son texte avec un accent hongrois si marqué que le public s'esclaffe au lieu de compatir... Tous ses dialogues sont donc coupés au montage et le monstre redevient muet, ce qui entraîne non seulement plusieurs hachures dans le récit mais prive le film de motivations essentielles. Néanmoins : même mutilé à outrance, *Frankenstein meets the Wolf Man (Frankenstein rencontre le loup-garou)* fait à son tour de jolis bénéfices. Tandis que la critique (qui avait apprécié *The Wolf Man*) se déverse cette fois en sarcasmes, Universal comptabilise pour l'année 1943 un profit de 3,8 millions de dollars — pécule auquel ledit film n'est pas étranger.



« Frankenstein rencontre le loup-garou » (Lon Chaney Jr. et Bela Lugosi).

Siodmak croit s'être débarrassé définitivement de ses monstres grâce au déluge spectaculaire qui clôt le deuxième épisode. Il plaint amèrement le scénariste qui devrait en concocter un troisième ! C'est compter sans le studio, que seul le genre fantastique a sauvé des chiffres rouges. Or l'Universal se trouve soudainement en proie à une lutte concurrentielle très dangereuse avec la RKO, dont les nouveaux films d'épouvante (Val Lewton), basés uniquement sur la suggestion, ont la côte du public. Une année plus tard, le lycanthrope-malgré-lui de Siodmak réapparaît donc dans *House of Frankenstein (La maison de Frankenstein)* aux côtés, cette fois, du monstre en titre (Glenn Strange), de Dracula (John Carradine), d'un bossu sanguinaire (J. Carroll Naish) et d'un savant fou, le Dr Gustav Nieman (Karloff) : « Tous réunis... les Titans de la terreur à l'écran ! » proclame la publicité. Le film d'Erle C. Kenton — qui repose sur une histoire totalement insensée de Siodmak intitulée « The Devil's Brood » (« La cuvée du Diable ») — est construit en segments, un pour chaque monstre. Cette sarabande volontairement grandguignolesque, où tout devient possible et où la galerie des bestioles grimaçantes de l'Universal se succède à un rythme déchaîné, possède toutefois un épisode qui détone : afin d'échapper une fois de plus à sa malédiction, Talbot convainc sa maîtresse gitane, les larmes aux yeux, de le tuer rituellement d'une balle d'argent qu'elle a elle-même fabriquée en fondant un bijou sacré. Elle s'allonge alors près du cadavre de son bien-aimé et se laisse mourir des blessures que lui a infligées peu avant le loup-garou ; un double suicide aussi émouvant qu'inattendu dans le contexte tapageur du film. Cependant la famille des monstres Universal ne meurt pas et Talbot alias Chaney Jr refait surface en 1945 — tiroir-caisse oblige mais désormais sans Siodmak — dans *House of Dracula*, puis en 1948 dans la comédie *Abbott & Costello Meet Frankenstein* : les formules s'épuisent, le public se lasse.



Lon Chaney Jr., Bela Lugosi et Maria Ouspenskaya.

Un vampire en Louisiane

L'année 1943 marque les retrouvailles professionnelles de Curt et Robert Siodmak, et la percée de ce dernier aux Etats-Unis. Rappelons que Robert a précipitemment quitté l'Europe en août 1939, après s'être hissé au premier rang des réalisateurs français *(Pièges)*. Sa dépiction lancinante d'une psychologie morbide, alliée à une réelle virtuosité technique lui valent une réputation européenne. Mais à Hollywood, personne ne le connaît. Curt lui procure un job à la Paramount en 1940 et afin de survivre, le cinéaste accepte plusieurs besognes alimentaires. Les divers succès de Curt font qu'en été 1943, Robert Siodmak, dont la carrière est toujours à un point mort, est convoqué à Universal City : Curt a intercédé en sa faveur. Le cinéaste tombe des nues quand le chef du studio lui offre un contrat à long terme de sept ans avec un salaire débutant à 125 $ par semaine (et qui atteindra par la suite 1 000 $ par jour). Mais il déchante quand il apprend quelle serait sa première tâche : un film d'épouvante avec Lon Chaney Jr. basé sur un argument de son frère Curt. Contrairement à celui-ci, Robert n'a aucune affinité avec le cinéma fantastique et son premier film Universal restera sa seule incursion dans le genre *(Cobra Woman* excepté). Il rentre déprimé et hésitant, le scénario sous le bras. Tourner des films de terreur n'a alors rien d'une mission honorifique et il craint de rester bloqué dans une catégorie que le Tout-Hollywood traite avec condescendance. Son épouse le raisonne : les techniciens de l'Universal jouissent d'une certaine indépendance créatrice à l'intérieur même des schémas établis. Cette « besogne humiliante » lui donnera peut-être l'occasion de montrer qu'il vaut mieux qu'un tâcheron... D'ailleurs, Julien Duvivier n'est-il pas en train de tourner, lui aussi, un film fantastique pour la Universal, *Flesh and*



Boris Karloff et J. Carroll Naish torturant le maquilleur Jack Pierce ! (tournage de « La maison de Frankenstein »).



Boris Karloff, J. Carroll Naish et George Zucco (« La maison de Frankenstein »).

Fantasy ? Robert Siodmak aborde donc son nouveau travail avec la ferme intention de « leur en mettre plein la vue ». Son film *Son of Dracula (Le fils de Dracula)* s'inscrit dans une lignée qui a fait les beaux jours de la firme. Le célèbre *Dracula* (1931) de Browning, une production « A », fut suivi en 1936 du plus modeste *Dracula's Daughter (La fille de Dracula)* de Lambert Hillyer, où papa-vampire (Lugosi) cautionnait les méfaits de sa charmante progéniture (Gloria Holden). Afin de réintroduire la famille des « nosferatus » dans le répertoire permanent de la Universal sans pour autant s'inspirer du roman de Bram Stoker, Curt Siodmak affuble le vampire d'un digne galopin et situe son histoire au Sud des Etats-Unis, dans les pittoresques plantations de la Louisiane. Robert refuse pourtant de filmer le texte de son frère tel quel (« il avait été rédigé en quatrième vitesse et ça se remarquait ») (8). Il exige qu'un autre scénariste, Eric Taylor, en réécrive une partie. Même justifiée, pareille réaction peut surprendre. Elle n'est peut-être qu'un aspect de la secrète rivalité qui opposa longtemps les deux frères, Curt souffrant d'un « complexe de cadet » et Robert refusant des années durant de prendre les écrits de son frère au sérieux.

Pourtant, *Son of Dracula* ne manque pas d'intérêt, même sur le plan du scénario : le colonel Caldwell et sa fille Kay (Louise Allbritton) ont organisé dans leur domaine de Dark Oakes une réception pour la visite du comte Alucard (Chaney Jr.) que la jeune femme a rencontré autrefois à Budapest. L'amoureux de Kay, Frank (Robert Paige) attend l'hôte à la gare, mais seuls les bagages du comte arrivent par le train — un cercueil et plusieurs caisses de terre transylvanienne. Kay est attirée par l'occulte. Comme son invité tarde, elle sort consulter une vieille tzigane. Celle-ci lui prédit l'avenir — elle épousera un « cadavre », « vivra dans un tombeau » — et meurt à la vue d'une monstrueuse chauve-souris. Plus tard, le colonel est à son tour retrouvé mort dans sa villa, d'une étrange morsure au cou... Le comte Alucard arrive à Dark Oakes tard dans la nuit et Kay, fascinée, le reçoit avec empressement, au fort déplaisir de son amoureux. La nuit suivante, Alucard épouse Kay devant un juge de paix ; des éclairs d'une terrible tempête accompagnent cette cérémonie impie. Frank surprend le couple à Dark Oakes ; la conversation dégénère en combat. Jeté à terre, il tire plusieurs coups de feu sur son rival, mais les balles passent au travers de son corps et tuent Kay. Terrorisé, Frank s'enfuit par le cimetière où l'agresse une chauve-souris... Une croix tombale éclairée par la lune lui sauve la vie. Le jeune homme se confie à un ami, mais ce dernier revoit Kay bien portante, comme si de rien n'était. Toutefois, le lendemain, la police découvre le corps de la femme dans la crypte familiale et Frank est incarcéré pour meurtre. C'est alors que le professeur Lazlo, une sommité en vampirologie, entre en scène et identifie Alucard (lisez son nom à l'envers) : le vampire, avide de sang nouveau, aurait quitté la vieille Europe pour un continent plus « frais » ! Entretemps, la perfide Kay pénètre sous forme de chauve-souris dans la cellule de Frank et lui avoue son amour : le comte ne l'a jamais intéressée, mais sa morsure lui a procuré l'immortalité qu'elle désire à présent partager avec le jeune homme, si celui-ci consent à éliminer le vampire. Elle lui révèle la cachette du cercueil d'Alucard dans un tunnel de canalisation ; Frank s'échappe de prison et le brûle, coupant ainsi toute retraite au monstre. Ce dernier essaye de l'en empêcher, mais il est surpris par les premiers rayons du soleil et tombe dans les eaux marécageuses où sa chair se décompose jusqu'au squelette. Frank parachève son œuvre en incendiant Dark Oakes et le cercueil de sa bien-aimée.

Comme on le constate, la fable obéit aux lois du genre et les « aficionados » n'y regretteront qu'une irrégularité : l'image du vampire se reflète dans le miroir. En revanche, Curt Siodmak a cherché à renouveler le répertoire en éclairant d'autres aspects du folklore occulte (comme il le fit déjà pour *The Wolf Man*) : Alucard sort de son cercueil sans l'ouvrir, sous forme de fumée qui se matérialise ensuite : il peut ainsi passer sans peine sous toutes les portes, mais en revanche, l'eau lui est néfaste. Pour la



Robert (g.) et Curt (d.) Siodmak vers 1958.

première fois, on assiste à la transformation du monstre en chauve-souris et inversement. Le trucage, remarquable, est dû à Fulton, qui combine le vol d'un animal mécanique en modèle réduit, glissant sur d'invisibles cordes de piano et filmé image par image (« stop motion »), avec de savantes surimpressions ; les ailes de l'animal se confondent avec les pans du manteau d'Alucard. Désormais, la chauve-souris sera l'accessoire indispensable de tout film de vampire.

UN RETOUR INATTENDU À L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND

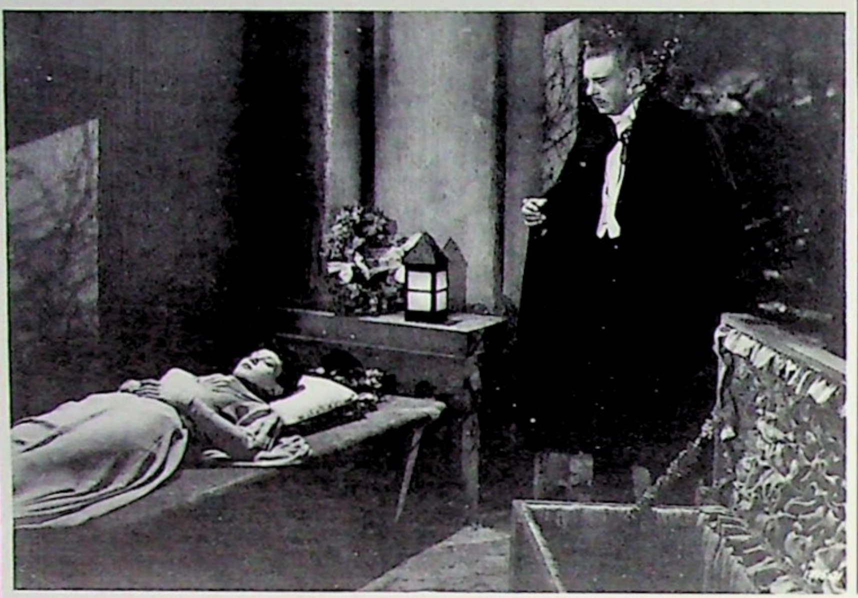
Il semble bien que *Son of Dracula* ait bénéficié d'un traitement particulier au niveau du scénario (le début, à la gare, et l'idée de l'anagramme seront souvent plagiés). Avoir confié le rôle d'Alucard à Lon Chaney Jr. est cependant une erreur de distribution. Chaney Jr., sans maquillage particulier, finement moustachu, en frac impeccable, n'a ni la prestance, ni la distinction ou la suavité de son artistocratique personnage. Au contraire, son visage un peu rondelet, respire la santé et la bonne chère. Le morbide ne lui convient pas, son jeu passablement limité oscillant d'habitude entre le pathétique et la bestialité (Talbot) : Alucard évoque plus une épaisse brute américaine qu'un nécromant sans âge issu des forêts d'Europe centrale. Chaney Jr. sait pourtant devenir menaçant à ses heures, quand, soutenu par l'imagination visuelle du réalisateur et la très suggestive musique de Salter, il flotte par exemple sur son cercueil à la surface d'un sinistre étang — ou quand, métamorphosé en chiroptère, il poursuit ses victimes dans les bois. Il faut enfin tout le sarcasme misogyne de Robert Siodmak pour présenter une femme vampirisée de plein gré, plus odieuse encore que le vampire en titre : une fois de plus dans l'œuvre du cinéaste allemand, une redoutable calculatrice séduit et trompe l'« homme fort » du récit... Chez lui, même le Prince des Ténèbres succombe aux appels de la sirène ! Enfin, *Son of Dracula* possède un style nettement plus alerte et vif que ses deux prédécesseurs des années trente. En 1943, Dracula n'a plus le même impact sur son public (en majorité juvénile) et le film cherche plus à passionner qu'à faire frémir. L'action prime sur les effets de terreur. Les frères Siodmak s'offrent même quelques clins d'œil ; un shérif grassouillet refuse de croire à l'existence de Dracula, mais lit en cachette des histoires de vampire pour se créer de doux frissons !

En jouant fréquemment avec escaliers tortueux, sous-bois stylisés et ombres chinoises, le réalisateur développe un climat d'angoisse qui rappelle le cinéma muet allemand ; parti du « réalisme social », il effectue une fois émigré aux Etats-Unis un curieux retour aux sources. Les opérateurs de la Universal — parfois allemands ou scandinaves — affectionnent depuis toujours ce style expressionniste qui consiste à déformer la réalité par des angles recherchés, des décors épurés, inclinés, et un clair-obscur poussé au paroxysme. La nature filmée en studio devient délibérément artificielle, donc insolite, et les contrastes de l'éclairage renvoient à la lutte « métaphysique » du Bien et du Mal. Ce « caligarisme » — du reste très économique — a été galvaudé à la Universal au point de devenir un vulgaire procédé, une caractéristique gratuite du cinéma fantastique de la maison. Or Robert Siodmak trouvera dans cette imagerie éculée le moyen de traduire plus efficacement encore ses fantasmes personnels, d'ordre traumatologique — ceci par une organisation réfléchie de l'espace, une mise en valeur intelligente. Si Curt a renouvelé ou élargi le répertoire thématique de l'Universal, Robert, lui, a transmuté le bric-à-brac décoratif des films d'épouvante par la mise en scène, bref : imposé un style. Un film « B » bénéficie au maximum de trois semaines de tournage. *Son of Dracula* est mis en boîte en 15 jours et Robert Siodmak épate son producteur, le fabricant de sérials Ford L. Beebe, en n'impressionnant que 6 000 mètres de pellicule sur 20 000 mètres habituellement alloués (le métrage définitif compte 2 500 mètres). Venant d'Europe, où le négatif est très cher, le cinéaste est habitué à l'économie. Il ne tourne que le strict nécessaire et son film est pratiquement monté dans la caméra. Tant de conscience professionnelle séduit et l'écho positif du box-office aidant, Robert Siodmak gagne peu à peu la confiance du studio. Après *Cobra Woman*, le splendide thriller *Phantom Lady (Les mains qui tuent)*, filmé cette même année d'après un roman de William Irish, ouvrira le grand cycle de « films noirs » qui l'ont rendu célèbre. Ainsi, pour la troisième fois (après le sauvetage de *Menschen am Sonntag* et le succès de *La crise est finie !)*, Curt aura joué un rôle proprement salutaire dans la carrière de son frère.

Lon Chaney Jr. dans « Le fils de Dracula » (1943) de Robert Siodmak.



Autres monstres, autres studios



Lon Chaney Jr. et Louise Allbritton dans « Le fils de Dracula ».

Avec l'adaptation de *The Climax (La passion du Dr Hohner)* en 1944, Curt Siodmak retrouve son compère de *The Wolf Man*, George Waggner. Il s'agit cette fois d'une ancienne pièce d'Edward Locke (1909) déjà portée à l'écran en 1930, où il est question de télépathie et d'hypnose au service d'un mélomane fou : le docteur Hohner (Karloff) a étranglé une chanteuse d'opéra qui lui résistait, embaumé sa victime adulée et édifié pour elle un pompeux mausolée souterrain. Lorsqu'apparaît, dix ans plus tard, une primadonna possédant la même voix que la défunte, Hohner conclut à la réincarnation et mobilise tous ses pouvoirs paranormaux pour l'empêcher de chanter ; il échoue, et après une tentative de meurtre, il périt brûlé vif dans le mausolée auquel il a accidentellement bouté le feu.

SAVANTS-FOUS ET BÊTE A CINQ DOIGTS...

Waggner mise sur le succès remporté l'année précédente par le remake en couleur du *Fantôme de l'opéra* (dont il fut le producteur) ; il tourne aussi en Technicolor, dans les mêmes décors surchargés (ils servirent déjà au film muet de Lon Chaney) et avec la même vedette, la cantatrice Susanna Foster. Par rapport à la pièce, Siodmak donne beaucoup plus d'importance au rôle tenu par Karloff, étaye l'intrigue assez puérile et la pimente de résonnances macabres ou surnaturelles. Waggner en profite pour expérimenter timidement avec les couleurs ; pour les flash-back dans la mémoire de Karloff, l'image est nette au centre de l'écran tandis qu'autour, elle se trouble en un mélange chromatique étrange. Grand amateur de musique, Waggner est aussi l'auteur des chansons qu'interprète Miss Foster, entre deux airs de Schubert ou de Chopin, et le belcanto finit par étouffer ce que ce « mélo-drame horrifique » pouvait avoir d'angoissant.

Si Curt Siodmak a de préférence œuvré pour l'Universal, où l'infrastructure permettait des transpositions cinématographiques à la hauteur de sa fantaisie, il ne fut pas exclusivement lié à ce studio. Pour *The Ape* (1940) que finance la Monogram et réalise William Nigh, il transforme et réécrit entièrement une pièce d'Adam Hull Shirk dont la firme avait tiré une première mouture sept ans auparavant *(House of Mystery*, aussi de Nigh). Ayant découvert que seuls des extraits de moelle épinière peuvent fournir un sérum contre la paralysie, le brave docteur Adrian (Karloff), dont la famille fut emporté par la poliomyélite, se voit contraint de choisir ses « donneurs » parmi les éléments douteux de la population d'une bourgade. Un orang-outang échappé d'un cirque l'agresse ; le docteur terrasse puis dépèce l'animal et c'est déguisé en singe, la nuit, qu'il s'approvisionne désormais en indispensable moelle. Plusieurs personnes disparaissent. En assassinant un peu ici et là, il parvient à sauver une jeune paralytique, mais abattu par la police, le « docteur miracle » emporte son sérum dans la tombe... De la pièce, Siodmak n'a gardé que l'idée du déguisement simiesque — tout le reste provient de sa cuisine bien connue : tripatouillages biochimiques plutôt extravagants mêlés à une intrigue semi-policière, etc.

En 1947, le producteur Edward Small de la Columbia prie Siodmak d'imaginer une suite au « Comte de Monte-Cristo » d'Alexandre Dumas ; cela donne tout simplement *The Return of Monte Cristo (Le retour de Monte-Cristo)*, où le petit-neveu d'Edmond Dantès (Louis Hayward) se voit lésé du fabuleux trésor par un faux testament et réduit au silence sur l'île du Diable. Tel son auguste ancêtre, Dantès junior s'échappe de l'enfer et se venge en beauté. Henry Levin dirige ces aventures sans excès d'imagination, mais tambour battant ; notons que le scénario tiré de la nouvelle de Siodmak est signé Alfred Neumann, un dramaturge berlinois de renom (« Le patriote ») exilé à Hollywood. Autre script extra-Universal méritant une mention : *The Beast With Five Fingers (La bête aux cinq doigts)* — un classique mineur, très lointainement ins-



(8) « Sight and Sound », N° 3-4, 1959, p. 81.

piré d'une histoire de William Fryer Harvey (« The Beast »). Le thème de la main coupée, dérobée au cadavre d'un pianiste (Victor Francen) par son secrétaire et qui finit par étrangler ce dernier évoque bien sûr *Les mains d'Orlac*. Le film ébranle sérieusement les nerfs du spectateur quand l'organe, détaché de son propriétaire et rampant comme une



araignée, se met à hanter les nuits du pauvre Peter Lorre ou quand — véritable leitmotiv — il interprète au piano la « Chaconne » de J.-S. Bach (pour main gauche, cela va de soi !), précipitant peu à peu sa victime dans la folie (*). Le film est mis en chantier dès 1945, mais la Warner s'achoppe très vite à des difficultés de script, notamment en ce qui concerne le dénouement de l'histoire ; on retient finalement l'idée de Siodmak qui propose de présenter les méfaits de la « main » comme une hallucination issue du cerveau malade de Lorre. Initialement, Siodmak (qui souhaitait réaliser le film lui-même) avait écrit le rôle de Lorre pour Paul Henreid, dont le physique paraissait moins suspect, mais l'acteur refusa de « donner la réplique à cinq doigts ».

Tourné par Robert Florey l'année suivante, *The Beast With Five Fingers* ne sort qu'en février 1947, après tant de modifications que son réalisateur le renie. Ses moments de frayeurs très réussis suscitent l'attention des surréalistes français, lors de la sortie à Paris ; ceux-ci sont toutefois loin de se douter que leur idole Luis Bunuel a participé à l'élaboration de l'œuvre ; chargé du doublage espagnol des productions Warner en 1944/45, Bunuel avait lui aussi en vrain brigué la réalisation de *The Beast* ; il collabora en détail au découpage de la séquence de la main qui persécute Lorre dans son bureau et imagina même un cauchemar qui fut plus tard éliminé du scénario parce que jugé trop fort (9). Bunuel dépendait directement du producteur William Jacobs, aussi Siodmak n'eut-il jamais vent de cette singulière collaboration.

(9) J. Francisco Aranda, « Luis Bunuel, biografia critica », Ed. Lumen, Barcelona, 1970, p. 174-5.

Jacques Tourneur et la R.K.O.



« Le retour de l'homme invisible », première œuvre de Curt Siodmak pour l'Universal.

Le nom de Curt Siodmak fut longuement associé aux meilleurs films d'épouvante de l'Universal, mais c'est à la R.K.O. que le scénariste fournit son travail artistiquement le plus passionnant.

En hiver 1942/43 d'abord, quand le producteur-esthète Val Lewton l'attèle à l'un des plus célèbres films fantastiques de la décennie, *I Walked With A Zombie (Vaudou)*. A la base, il y a un insignifiant article de l'« American Weekly Magazine », signé Inez Wallace (dont Siodmak affirme qu'il n'a rien retenu) et ce titre raccoleur imposé par le nouveau directeur de la R.K.O., Charles M. Koerner. Irrité, Lewton décide de l'ignorer, mieux ; d'en pervertir la portée. Il songe plutôt à une transposition de « Jane Eyre » de Charlotte Brontë dans le cadre magine de Haïti, aussi Siodmak se met-il à étudier très à fond rites et croyances locales ; il est secondé dans ses recherches géographico-ethnologiques par la débutante Ardel Wray. Curieusement, Siodmak parsème son script d'annotations insolites concernant les moindres détails du décor ; aucun mobilier, aucune babiole, aucun accessoire n'est laissé au hasard. Il imagine ainsi cette stupéfiante fontaine avec la statue de Saint-Sébastien (« Ti-Misery ») dont les flèches métalliques seront mortelles, l'allure du manoir de Fort Holland avec sa tour lugubre d'où résonnent les gémissements d'une femme ; la chambre décorativement très fouillée, style Biedermeier, de la « folle » Jessica où domine une réplique de « L'île des morts » de Boecklin — où encore ce crâne de cheval orné d'une guirlande de fleurs fânées, etc. Pas moins de trois pages sont consacrées à la description minutieuse de la cérémonie vaudoue à Houmfort. (Le scénariste prétend qu'il ne vit jamais Jacques Tourneur et que Lewton se bornait à commenter son travail en y apportant de nombreuses idées).

Rappelons l'intrigue, commentée à la Brecht par une sorte de troubadour haïtien, le chanteur de calypso Sir Lancelot : une jeune nurse canadienne, Betsy (Frances Dee), est engagée par un séduisant et ténébreux planteur des Indes occidentales (Tom Conway) afin de surveiller son épouse anémique, enfermée dans une tour du manoir familial ; Jessica (Christine Gordon) semble en effet souffrir d'une maladie mystérieuse qui la maintient dans un état cataleptique — muette, les yeux grands ouverts ; les insulaires superstitieux la disent « zombie » — morte-vivante. A bout de patience et jalouse de sa fantômatique rivale (car elle s'est amourachée du planteur), la nurse décide de soumettre le cas de Jessica à un sorcier vaudou qui vit dans les montagnes, « Mama-Loa » ; la longue marche nocturne des deux femmes dans leurs robes blanches à travers les champs de canne à sucre, au son lointain des tam-tams et des litanies d'envoûtement constitue un des sommets de l'épouvante cinématographique. Une fois franchie la frontière entre le monde rationnel et l'irrationnel — frontière invisible que garde un énigmatique géant noir, Carré Four — Betsy découvre que le sorcier n'est autre que la propre mère du planteur... et qu'une sombre machination familiale pourrait bien être à l'origine du drame. A la fin, la femme-zombie est « délivrée » par une flèche dans le cœur et Betsy peut épouser son déroutant planteur.

Jacques Tourneur confère au film une flamboyance visuelle, une élégance stylistique et un climat de mystère d'une rare beauté. Ce climat est toutefois déjà implicite dans la démarche très particulière du scénario. Car le récit éclate au cours du film ; commencé à la première personne par Betsy, il échappe bientôt à la narratrice trop impliquée, et une



« Tarzan et la fontaine magique ».

caméra impersonnelle le prend en charge. Dès lors, tout éclaircissement est miné par l'ironie et le scepticisme ; les terreurs de Betsy ne seraient-elles en fin de compte que subjectives ? Le manoir est-il aussi inquiétant qu'il y paraît ? Jessica fut-elle vraiment une morte-vivante, ou simplement une malade mentale ? *I Walked With A Zombie* maintient tout au long l'alternative naturel-surnaturel par une rime d'image plus incantatoire qu'explicative (montage parallèle de la flèche que Wesley arrache à la poitrine de Saint-Sébastien, de l'aiguille dont le sorcier transperce l'effigie de Jessica et du trident que plante un pêcheur dans le ventre d'un poisson). Ces symétries ambiguës aboutissent à un cumul poétique exceptionnellement suggestif. Siodmak, dont on reconnaît en outre l'apport caractéristique dans tout ce qui touche aux bizarreries, au fantasque et au fascinant folklore des Antilles, tentera une deuxième fois cette démarche avec *The Beast With Five Fingers* — mais hélas sans l'appui capital de Lewton et de Tourneur. Ce qui, à l'écran, fait toute la différence.

C'est à nouveau Jacques Tourneur qui illustre son deuxième travail à la R.K.O., *Berlin Express* (1948). L'histoire originale sur lequel repose le scénario a été commanditée à Siodmak par le milliardaire Howard Hughes en personne ; venant de racheter la firme, il a rencontré l'écrivain au milieu de la nuit, dehors, au bord du Pacifique, et lui a fait part de ses désirs. Le film est produit par Dore Schary, qui patronna trois ans plus tôt le grand succès de Robert, *The Spiral Staircase*. *Berlin Express* est un « film noir » qui se déroule en grande partie dans un train militaire traversant l'Allemagne occupée (Tourneur a filmé dans les ruines de Francfort et de Berlin avec la collaboration des forces alliées). Siodmak y conte comment, à bord du train en question, un agronome américain (Robert Ryan), un pédagogue britannique, un officier soviétique et un homme d'affaires français unissent leurs efforts pour sauver un savant allemand (Paul Lukas) menacé par un groupe néonazi ; les Alliés l'ont en effet chargé de retrouver les trésors artistiques volés par Gœring & Cie pendant la guerre. Tous ont mission de travailler à la reconstruction et à la rééducation de l'Allemagne. Par le truchement d'un excellent et angoisant petit thriller, dans lequel Tourneur a su admirablement capter l'atmosphère crépusculaire de l'immédiate après-guerre, Siodmak règle ses comptes avec ceux qui ont décimé sa famille, avec ceux qui tournent leur veste, avec les fanatiques, les dogmatiques, les révolutionnaires sanglants de tout acabit. Le « rideau de fer » pointe à l'horizon. L'écrivain décrit son pays d'origine sans aménité, mais il sait nuancer ses portraits comme ses considérations philosophiques : en cours de route, les voyageurs se reprochent mutuellement leurs préjugés nationalistes, leurs intérêts égoïstes ; le Russe est particulièrement pris à partie. L'Allemand, un Juif, retrouve des connaissances d'avant-guerre et Siodmak insère quelques dialogues incisifs repris de ses « Epîtres aux Allemands » (dont nous parlerons plus loin). Enfin, le chef du réseau néonazi se cache ici sous l'identité d'un membre de la Résistance française... Bref, un film-clé pour la compréhension de notre auteur. Avec *Berlin Express*, Siodmak remporte du reste le prix 1948 de la Writers Guild of America pour la meilleure « film story » de l'année.

LA RENCONTRE DU MYTHE SUPRÊME : TARZAN !

Suit, la même année, une nouvelle incursion dans le fantastique, mais cette fois par le biais d'Edgar Rice Burroughs. Dans *Tarzan's Magic Fountain (Tarzan et la fontaine magique)* que Siodmak rédige sous le premier titre de *Tarzan and the Arrow of Death*, l'homme singe retrouve la belle rescapée d'un accident d'avion qui remonte à vingt ans. Surprise, l'aviatrice a eu accès à une mystérieuse fontaine de jouvence et n'a pas une ride ! Ce n'est qu'en quittant les lieux enchantés (gardés par des hommes-léopards aux flèches de feu) pour chercher son amour de jeunesse qu'elle retrouve — et accepte — son âge réel, déjà respectable. On subodore la patte de Siodmak dans quelques digressions philosophiques sur le temps (son Tarzan ne s'exprime d'ailleurs plus en monosyllabes) ; par exemple : cet instant quasi bunuelien où la créature de Burroughs, songeuse, contemple la mort sous la forme d'un squelette. Mais la mise en scène — si l'on ose qualifier ainsi la besogne du routinier Lee Sholem — s'applique consciencieusement à étouffer ce que le script pouvait contenir d'original. Au niveau de la production, ce Tarzan est toutefois le film le plus soigné de la série R.K.O. mise sur pied par le triste Sol Lesser, sans doute parce qu'il sert à introduire un nouveau Tarzan — Lex Barker. A titre de gag publicitaire, celui-ci sera flanqué, dans un petit rôle, d'Elmo Lincoln (le tout premier homme-singe de l'écran)...

Dans notre prochain numéro :

CURT SIODMAK RÉALISATEUR

Lon Chaney Jr. et Louise Allbritton dans « Le fils de Dracula ».



COLLECTION « L'ECRAN FANTASTIQUE » : LA MAGIE DU CINEMA !

1 **Frankenstein,** les 5e et 6e Festivals de Paris (dossiers), Christopher Lee, Edouard Molinaro (interviews).

2 EPUISE

3 Les Effets Spéciaux de **Star Wars, L'Invasion des Profanateurs de Sepulture,** Erle C. Kenton, Sabu (dossiers), Gary Kurtz, Miklos Rosza (interviews).

4 EPUISE

5 Le 7e Festival de Paris, R.L. Stevenson, Edward L. Cahn, L'Exotisme dans le Cinéma (dossiers), Steven Spielberg et **Rencontres du 3e Type,** Georges Auric (interviews).

6 **Jaws 2, King Kong** et Willis O'Brien, Dwight Frye (dossiers), Jeannot Szwarc, Paul Bartel, David Brown (interviews).

7 **Lon Chaney Jr,** Conrad Veidt (dossiers), Brian de Palma, Dan O' Bannon (interviews).

8 **Star Trek TV, Star Crash,** Lionel Atwill (dossiers), Luigi Cozzi, Freddy Unger (interviews).

9 Le 8e Festival de Paris, **Jules Verne** (dossiers), Werner Herzog, Juan-Lopez Moctezuma (interviews).

10 **Moonraker, La fiancée de Frankenstein, L'homme invisible,** Les Mille et Une Nuits (dossiers), Ralph Bakshi, Lewis Gilbert, Albert Broccoli, John Barry (interviews).

11 **Le Magicien d'Oz,** Georges Franju, Rod Serling et **La Quatrième Dimension** (dossiers), Ridley Scott, Richard Matheson, Georges Franju, Edith Scob, Jacques Champreux (interviews).

12 Le 9e Festival de Paris (dossier), **Ray Harryhausen,** Nigel Kneale. Piers Haggard, Paul Naschy, Kevin Francis, Simon McCorkindale (interviews).

13 **L'Empire Contre-Attaque, Star Trek-the Motion Picture,** Fog (dossiers), Irvin Kershner, Gary Kurtz, Nick Allder, Robert Wise, John Carpenter, Peter Fleischmann (interviews).

14 **Le Trou Noir, Maniac** et **Mother's Day,** Le Tour du Monde du Fantastique (dossiers), Nicholas Meyer, William Lustig, Charles Kaufman, Gabrielle Beaumont (interviews).

15 **Superman II, Flash Gordon, The Monster Club** (dossiers), Alexandro Jodorowski, Michael Hodges, Zoran Perisic (interviews).

16 Le 10e Festival de Paris, Les Effets Spéciaux de **L'Empire Contre-Attaque, La malédiction finale** (dossiers), Lucio Fulci, Lamberto Bava, Robert Powell, Richard Lester, Pierre Spengler, (interviews).

17 **New York 1997, Le Choc des Titans,** Vincent Price (dossiers), John Landis, Donald Pleasence, Ernest Borgnine, Kurt Russel, Debra Hill (interviews).

18 **Le Voleur de Badgad, Douglas Trumbull** (dossiers), Jeannot Szwarc, Roger Corman, Luigi Cozzi, Walerian Borowczyk, Desmond Davis, Michael Powell (interviews).

19 **Peter Cushing,** Cannes 81 (dossiers), David Cronenberg, John Boorman, Ruggero Deodato (interviews).

20 **Outland, Excalibur, Hurlements, The Last Horror Film** (dossiers), Ray Harryhausen, Oliver Stone, David Hemmings, Jenny Agutter, Joe Spinnell (interviews).

21 Les Loups-Garous, **Les Aventuriers de l'Arche Perdue** (I), **Au-Delà du Réel** (I) (dossiers), Lawrence Kasdan, Roy Ashton, Jean Marais (interviews).

22 Le 11e Festival de Paris, **Les Aventuriers de l'Arche Perdue** (2), **Au-Delà du Réel** (2), (dossiers), **Vincent Price** (1), Lucio Fulci, Harrison Ford, Frank Marshall, Ivan Reitman, Terence Young, John Hough (interviews).

23 **Conan, Mad Max 2, Wolfen, Doctor Who** (1), Peter Weir (dossiers), George Miller, Robert Blalack, **Vincent Price** (2) (interviews).

24 **Wes Craven,** Les Maquilleurs d'Hollywood, **Doctor Who** (2), **Fire and Ice** (dossiers), Moebius, René Laloux, Vincent Price (3) (interviews).

25 Cannes 82, **Creepshow, Evil Dead,** Tom Burman (dossiers), Stephen King, George Romero, Sam Raimi, Don Coscarelli, Albert Pyun, Hans Jurgen Syberberg, Lindsay Anderson (interviews).

26 **Blade Runner, Cat People, Halloween 3** (dossiers), Ridley Scott, Philip Dick, Syd Mead, Lawrence Paull (interviews).

27 **Star Trek 2, Le Dragon du Lac de Feu** (dossiers), Nicholas Meyer, Hal Barwood, William Shatner, Leonard Nimoy (interviews).

28 **Poltergeist, The Thing** (1) (dossiers), John Carpenter, Frank Marshall, Tom McLoughlin (interviews).

29 **E.T., The Thing** (2), **Tron** (1), L'Etoile du Silence (dossiers), David Warner, Donald Kushner, Roy Arbogast, Kurt Russel, Kurt Maetzig (interviews).

30 Le 12e Festival de Paris, **Tron** (2) (dossiers), Sam Raimi, Larry Cohen, Denis Heroux, Harrison Ellenshaw, Don Bluth, Allan Holtzman (interviews).

31 Les Zombies au cinéma, **Meurtres en 3-D** (dossiers), Damiano Damiani, Martin Jay Sadoff (interviews).

32 **The Dark Crystal, L'emprise** (dossiers), Jim Henson, Gary Kurtz, Frank Oz, Frank DeFelitta (interviews).

33 **Spécial science-fiction** (dossier), John Badham, John Dykstra, Tom Savini (interviews).

34 **Psychose 2, La lune dans le caniveau, The Hunger** (dossiers), Tommy Lee Wallace, Richard Franklin, Jean-Jacques Beineix (interviews).

Toute commande : Media Presse Edition — 92, Champs-Elysées 75008 PARIS (Abonnements : voir page 80)
Anciens numéros : 1 à 21 : 17 F l'exemplaire — 22 et suivants : 20 F. Frais de port (l'exemplaire) : France : 1,60 F. Europe : 3,30 F.

OFFRE SPECIALE « L'ECRAN FANTASTIQUE » :

LES 100 PREMIERS **NOUVEAUX** ABONNES ENREGISTRES EN MAI RECEVRONT EN PLUS DU POSTER REPRODUIT PAGE 80, UN DISQUE 33 TOURS A CHOISIR PARMI LES TITRES SUIVANTS : « MAD MAX 1 », « MAD MAX 2 », « MANIAC », « HALLOWEEN 2 », NEW YORK 1997 », « CREEPSHOW », « COMPILATION »

(Extraits des disques précédents plus « TOURIST TRAP », « PATRICK », « HURLEMENTS » ...

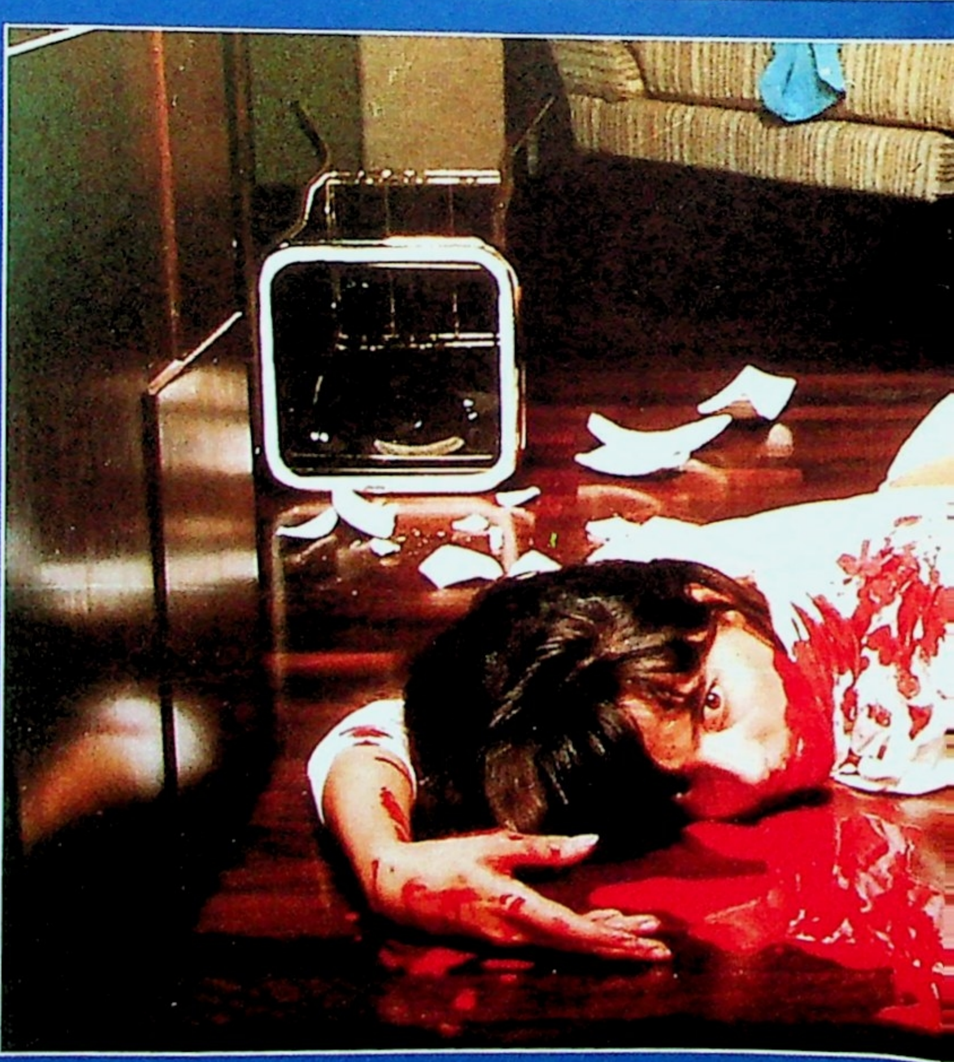
Bien préciser sur le bulletin d'abonnement figurant page 80 le titre du disque choisi.



ténè

« Le seul moyen pour lui d'oublier ces traumatismes qui le hantaient était de s'en débarrasser par cette forme ultime de libération : le crime ! » Ces quelques mots fournissent l'inquiétant préambule de *Ténèbres* dont les premières images, à la manière du précédent film d'Argento *(Inferno)*, s'ouvrent sur les pages feuilletées d'un livre. Cependant cet ouvrage n'est plus un antique grimoire de sorcellerie, mais un roman policier contemporain et même un « best-seller » qui donne son titre au film.
Ténèbres se situe en effet dans un présent bien réel et dépeint des personnages et situations concrets où la sorcellerie n'est plus de mise, où aucune ombre fantasmatique ne semble obscurcir, *à première vue*, des décors qui sont ceux de notre vie de tous les jours. Les « Ténèbres » annoncés dans le titre prennent alors racine non plus au sein de vieilles légendes comme celle des « Trois mères » (qui inspira *Suspiria* et *Inferno*) mais dans l'esprit maladif et angoissé d'hommes poussés au meurtre par des terreurs secrètes enfouies dans un passé honteux.
« Les ténèbres » sont celles d'une âme qui assassine sauvagement des femmes, suivant scrupuleusement les détails d'un roman policier que tout le monde s'arrache en Italie. Son auteur, Peter Neal (Anthony Franciosa), venu de New York pour faire la promotion de son livre, est intrigué et décide de mener sa propre enquête parallèlement à celle de la police. Après tout, lui possède une intuition psychologique qui lui permet de comprendre — et de deviner — les motivations d'un maniaque ; cette approche des mécanismes mentaux de certains tueurs lui a d'ailleurs déjà permis d'écrire plusieurs « thrillers » très populaires. Tandis que l'inspecteur (Giuliano Gemma) recueille doctement quelques maigres indices, Neal, aidé de sa secrétaire (Daria Nicolodi) va se livrer à un puzzle psychanalytique. Lorsque le dénouement éclatera, ce sera à la suite de coups de théâtre ahurissants, et au milieu d'un terrible carnage où rien ni personne ne sera épargné...
Dario Argento, à contre-courant de ce que laissaient présager ses derniers films, nous présente donc une époque, des situations et personnages qui sont profondément ancrés dans notre monde moderne, et utilise des décors et objets banals, aseptisés. Il semble ainsi revenir aux œuvres de « giallo » qui ont marqué les premières années de sa déjà longue carrière. Paradoxalement, il s'est pourtant aventuré plus loin, au-delà des extravagances esthétiques et terrifiantes des années 1970. Car *Ténèbres* est bien plus qu'un retour aux sources lui permettant de rendre hommage à des écrivains de génie comme Agatha Christie ou David Goodis : il est un des rares films policiers d'horreur osant expliquer les rouages du thriller et tentant de visualiser la démarche qu'adopte film après film, livre après livre, un spécialiste du genre. Et cela dans un cadre qui, s'il rappelle par endroits *L'oiseau au plumage de cristal* ou *Les frissons de l'angoisse*, et tout en demeurant du cinéma-spectacle, constitue une œuvre de facture totalement nouvelle.
Le dossier de presse italien du film, sans doute conçu par Argento lui-même, emploie le temps d'« hyperréalisme » et précise : « Les faits quotidiens sont décrits avec une attention millimétrique, les objets les plus petits et les plus banals ne sont pas exaltés. De cette manière, tout devient obsédant à l'écran, chargé d'une vie épouvantable ».
Et c'est bien de cela dont il s'agit, derrière chaque image de *Ténèbres* : l'obsession, celle d'un souvenir, d'un visage, d'un crime. Argento n'a jamais caché que chacun de ses sujets lui était inspiré par ses propres peurs. Ainsi New York City l'avait épouvanté à tel point qu'il s'était enfermé pendant des jours dans un hôtel pour écrire la trame de *Inferno*. On devine encore ici une angoisse intime, une terreur secrète, mais qui explosent cette fois *au grand jour* : plus de couloirs moyenâgeux ou de temples romains, mais des appartements style « high tech » ; plus de forêts obscures et de marais infestés de rats, mais une place semblable au parvis de « La Défense » où va se dérouler un crime devant les visages impassibles de dizaines de passants dont des enfants et des punks ; plus de spirites, sorcières et antiquaires, mais un écrivain, son agent littéraire et des inspecteurs de police. En ce sens, *Ténèbres* apparaîtrait paradoxalement comme une œuvre de





bres

grande clarté, puisque située dans un présent palpable, s'il n'y avait le cerveau embué de ce détraqué qui impose au film une dramaturgie complexe. Argento, en effet, préfère s'appuyer sur les images et leurs enchaînements plutôt que de s'en tenir strictement à l'histoire. L'extrême précision du découpage ne pourra parfois pas empêcher le script de paraître obscur aux yeux d'éventuels spectateurs décontenancés par la floraison de ces crimes ; notons que ces derniers obéissent pourtant à de strictes lois, celles du montage. Ainsi les images annonçant ou concluant un meurtre s'emboîtent-elles les unes aux autres à la perfection, dans une logique intrinsèque terrifiante !

Un exemple en est fourni avec l'éventration d'une adolescente venue se jeter, après une dispute avec son « petit ami », dans la gueule du loup : énervée, elle excite un chien féroce qui se lance à ses trousses. Lorsqu'elle parvient à escalader une barrière, le chien prend son élan et saute par-dessus l'obstacle. Cherchant désespérément un refuge après s'être fait mordre cruellement, la gamine pénètre sans le savoir dans la maison de l'assassin. Ce dernier est absent, en quête d'une proie. De très gros plans cernent alors une clé qui se balance, accrochée à une serrure. Puis, la jeune fille découvre sur une table des photos de cadavres, et sanglote, tout en enfournant dans ses poches le maximum de ces « documents ». L'assassin portant machinalement la main à son pantalon, constate l'absence de ses clés. Et tandis que le chien continue de grogner derrière la verrière de la villa, la jeune fille, en se retournant, fait face au rasoir brandi par le maître de maison ! En quelques plans, ce rasoir tombe accidentellement par terre et fait place à un bâton qui se révèle être le manche d'une hâche prête à plonger dans le corps de la victime ! Cette séquence extraordinaire de tension, avec ses allures de drame fatal, reflète le souci d'Argento de laisser chaque crime s'accomplir suivant une architecture artistique éblouissante, telle une symphonie. Car ce sont ces crimes qui, précisément, constituent l'une des immenses qualités du film. Ceux qui déploraient la médiocrité des meurtres de *Inferno*, apprécieront la fréquence des assassinats de *Ténèbres* et la violence fulgurante qui souligne chacun des plans, chacun des détails : les pages d'un livre, arrachées, puis plongées dans la bouche d'une victime pétrifiée de terreur, un rasoir faisant éclater une ampoule électrique, un regard épouvanté, tranché en deux par la caméra-couteau de Argento...

Il est courant d'entendre certains décla-



rer que si la peur est une sensation délicieuse, la description d'un crime sanguinaire reflète au contraire l'horreur, un sentiment barbare. Argento infirme ce jugement et tel Hitchcock dans *Psychose*, provoque avec chaque mort brutale un état d'angoisse chez le spectateur, qui se poursuit tout au long de cet acte magnifié par le talent de tous les techniciens du film, Lamberto Bava (premier assistant) en tête. Et ici, contrairement encore à *Inferno*, Argento n'abuse pas des effets spéciaux : jusqu'aux terribles dernières images, peu de sang est versé, mais quel souffle diabolique dans le montage ! Les plans se succèdent telles des gifles, tandis que nous ressentons comme l'impact d'un coup de canif *au creux du ventre*. Le film pouvant dès lors nous impressionner *physiquement* (mélange diaboliquement subtil d'excitation intense et de peur panique), chacun des crimes nous fait dresser les cheveux sur la tête pendant plusieurs minutes d'affilée !

Lorsqu'une telle séquence se clôt, le film bascule parfois dans le martyre d'un malade bouleversé par d'horribles souvenirs qui reviennent régulièrement à l'écran, ponctuant *Ténèbres* d'étonnantes images oniriques. Pour cet homme humilié dans son adolescence et sombrant dans la démence, le remède — la délivrance réclamée de tout son être — répond bien à la définition évoquée dans le prologue : « le meurtre, ultime forme de libération ! »

Présenté sous cet angle, ce nouvel Argento semble revêtir des allures de drame, mais il ne faut pas oublier que l'humour n'a jamais eu beaucoup de place dans son œuvre, essentiellement au service de la souffrance... celle des autres ; là encore, ce n'est jamais le narrateur, le héros, qui est au centre de l'histoire, mais bien les crimes ou encore la peur ! Force est ainsi de reconnaître que ni dans *Suspiria*, ni dans *Inferno*, les protagonistes ne sont particulièrement sympathiques, ni ne brillent de présence psychologique. En ce sens, *Ténèbres* s'inscrit dans une longue tradition de films d'épouvante italiens, qu'ils soient signés Bava ou Fulci, où les acteurs s'effacent devant le climat de l'œuvre, bien qu'ici Anthony Franciosa, John Saxon et Giuliano Gemma soient dirigés à merveille, avec un sens du pittoresque rare chez Argento. D'autre part, en dehors de courtes scènes elliptiques nous remémorant un lointain passé tapi dans les démons intérieurs du criminel, il ne peut y avoir de tragédie ici, car les scènes les plus marquantes du film sont narrées par l'assassin lui-même. De sorte que le public, de simple voyeur, devient complice des tueries perpétrées par le dément : ces images, dangereusement troublantes, rendent ainsi caduque tout jugement de valeur sur les personnages. Quels qu'ils soient. On peut alors féliciter Argento de ne pas s'être plié aux conventions du genre ou aux quelconques exigences de producteurs ou scénaristes, et de continuer à se (nous) faire plaisir en « tournant des films qui », déclare-t-il, « soient des éloges au service de la peur ».

Et puis *Ténèbres*, c'est peut-être aussi la fin d'un genre, car il est le premier à nous révéler ce qui fait la force d'un grand thriller : le point de vue de l'assassin. Habituellement, policiers et enquêteurs improvisés tentent de comprendre les motivations du tueur. Mais lorsque le chasseur se découvre comme étant aussi *sa propre proie*, passée la stupéfaction de ce coup de théâtre, on devine qu'un tel scénario ne pourra plus nous être soumis. La célèbre phrase de Conan Doyle, « Eliminez l'impossible et la vérité, même improbable, apparaîtra », qui est le fondement même de la littérature du cinéma policier (et souvent d'horreur) atteste la volonté d'Argento de nous faire pointer du doigt la solution. Cette même phrase nous est d'ailleurs contée régulièrement par le meurtrier ! Si Argento se plait à nous brouiller parfois les cartes habilement par un glissement d'identité au beau milieu du film d'un assassin à l'autre (chacun « opérant » d'ailleurs avec son arme distincte : un rasoir ou une hache !), son génie est ici, plus encore que dans tous ses précédents films, d'oser ouvrir nos yeux aveugles devant l'évidence. Conan Doyle était un maître en la matière, mais dans le cinéma d'épouvante italien, il aura fallu attendre *Ténèbres* pour que cette leçon fasse enfin école à travers un « giallo » d'un style inouï. Il s'avèrera donc sans doute difficile pour les cinéastes transalpins de s'attaquer à nouveau à ce genre spécifique, mêlant meurtres sauvages et intrigue policière. Il leur sera encore plus ardu de faire participer le spectateur intellectuellement et physiquement, comme y parvient Argento. Il faut avoir vu ce public en délire pour comprendre cette sensation d'assister à un spectacle complet porté par une musique rock (due aux membres originaux de « Goblin »), crépitante, électrifiante.

C'est avec cette union contre-nature entre un réalisme exacerbé et des images conçues et cadrées avec surréalisme qu'Argento réconcilie le fantastique et l'horreur, le « giallo » et l'épouvante. Et si le spectateur plonge souvent dans un cauchemar, ce dernier plonge à son tour en nous des images brutales tels des coups de couteau, comme s'il s'agissait d'une communion sanglante.

Parvenant à traduire l'inconscient collectif de la jeunesse en un enivrant spectacle d'épouvante où la peur et les crimes sont accueillis par des cris de joie sans qu'aucune morale rigoriste ou démagogie douteuse ne viennent entraver notre plaisir, tel se révèle *Ténèbres*, le chef-d'œuvre de Dario Argento.

Robert Schlockoff

Italie 1982 — Prod : **Salvatore Argento, Claudio Argento.** Réal. : **Dario Argento.** Scén. : **Dario Argento.** Phot. : **Luciano Tovoli.** Mont. : **Franco Fraticelli.** Mus. : **Simonetti, Pignatelli, Morante.** Son : **Mario Dallimonti.** Cost. : **Piergiorgio Cicoletti.** Int. : **Anthony Franciosa** (Peter Neal), **Daria Nicolodi** ((Anne), **John Saxon** (Bulmer), **Giuliano Gemma** (Germani), **John Steiner** (Cristiano Bruni), **Christian Borromeo** (Gianni), **Mirella d'Angello** (Tilde), **Lara Wendell** (Maria), **Ania Pieroni** (Elsa). Dist. en France : Ginis Films. 110 mn. Couleurs. **(27-4).**

Le Démon dans l'Ile



Terrifiant !... tel se présente le dernier film de Serge Leroi, au suspense diabolique laissant le spectateur pantelant.

La démoniaque puissance qui hante cette île épouvante d'autant plus qu'elle ne trouve nullement ses origines dans les traditionnelles forces du Mal auxquelles l'obscurantisme de ses habitants aurait pu donner vie. Ce n'est plus l'ombre de Satan qui se profile, mais celle d'un ordinateur, symbole de la technologie qui désormais régit notre monde. C'est d'ailleurs sur celle-ci que repose le propos du film qui juxtapose habilement l'environnement traditionnel de la Bretagne au facteur matériel du modernisme et à son effet. Rasoir, cafetière, couteau et autres ustensiles familiers deviennent autant d'instruments de mort, tandis que les « accidents » se succèdent inexplicablement, instaurant un climat de malaise et de terreur qui s'amplifie implacablement. De l'unique grand magasin de l'île émanent des odeurs de soufre, et la caméra qui promène son regard lourd sur les rayonnages, fait planer un doute insaisissable dans l'esprit du spectateur. Qu'un client fasse l'acquisition d'un nouvel objet, et l'anxiété s'instaure. Celui-ci ne va-t-il pas, brusquement mû par une maléfique énergie, rompre la douce quiétude familiale et instaurer le drame ?

Néanmoins, si l'action du *Démon dans l'île* se manifeste par la meurtrière intervention des objets, ceux-ci ne sont



nullement les « coupables ». Il n'est point ici spécifiquement question du thème cher à certains auteurs de science-fiction, relatif à la révolte d'un univers matériel. En effet, celle-ci n'est que l'effet d'une cause beaucoup plus effrayante car plus réelle, celle de la recherche scientifique. Recherche à laquelle se consacre le docteur Marshall, passionné par les possibilités du cerveau humain, en se livrant à d'incroyables expériences sur ses patients, rejoignant en cela les savants fous du cinéma. Les « accidentés » de l'île sont pour lui une source intarissable de cobayes chez lesquels de fréquentes injections de morphine, cortisone et potassium engendrent d'importants troubles du métabolisme dont l'issue est souvent fatale (un écho français des « Vertiges » de l'auteur Robin Cook). Cette phase du *Démon dans l'île,* réhaussée par de remarquables effets spéciaux (visage ébouillanté, doigts coupés, œil crevé et main carbonisée) est un passionnant prélude à la seconde partie du film, qui bascule dans une dimension purement fantastique, avec la révélation de l'enfant catalyseur des forces diaboliques. Les enfants animent d'ailleurs souvent de leur étrange présence détachée les scènes fortes du film, tels les témoins impassibles et consentants d'une obscure et mystérieuse entité. Et l'on se prend à songer avec effroi à l'insondable lien qui unit les gosses du *Village des damnés,* de *Los Ninos* ou de *Demain les mômes.* L'enfant-mutant, produit des insondables possibilités de la science, est ici le détenteur d'un pouvoir suprême et maléfique, dont il use sans motivation réelle, car il ignore les sentiments d'amour ou de haine. Une étape du film, où la révélation des pouvoirs paranormaux du jeune et tragique héros dénonce sa parenté avec les enfants possédés du cinéma *(L'exorciste, L'hérétique, Poltergeist* ou *Le rendez-vous de la mort joyeuse).* Dans un registre quelque peu différent, une référence à *L'emprise* se manifeste lors de cette séquence où l'enfant se croyant menacé par Gabrielle, s'introduit chez elle et donne libre cours à sa colère : meubles se déplaçant, vitres et objets volant en éclats, portes claquant violemment, tandis que la terreur envahit cette femme désorientée qui tente de fuir...

Face à la pauvreté créative et matérielle qui régit le cinéma fantastique français depuis une lointaine époque, *Le démon dans l'île* se révèle une très heureuse surprise à plus d'un titre. Tout d'abord grâce à un scénario d'une brillante intelligence, tant efficace qu'original. Signé Serge Leroi et Owen T. Rozmann, il utilise habilement les contrastes qui le composent, et « piège » subtilement le spectateur au fil d'un suspense ingénieusement élaboré. Pour sa première incursion dans le genre, Serge Leroi maîtrise parfaitement sa réalisation et dirige ses acteurs avec un professionnalisme qui les conduit à apporter le meilleur d'eux-mêmes.

Barbiche en pointe, regard aigu sous sa visière de marin, Jean-Claude Brialy est un méphistophélique Marshall — une intéressante composition qui lui offre enfin l'occasion de faire la démonstration d'un talent trop rarement exploité. Il confère au docteur Marshall une personnalité inquiétante à souhait, jusqu'à son ultime action qui ne sera certes pas la moins étrange. Quant à Anny Duperey, habituée à des rôles d'ordinaire plus « légers », elle trouve dans le personnage du docteur Gabrielle, matière à une interprétation toute en subtiles nuances, teintée de sensibilité. Son physique énergique et classique en fait un médecin parfaitement crédible par son autorité et son efficacité, tandis que sa fraîcheur et son élégance sont le reflet de sa profonde féminité qui se manifeste par le biais des émotions les plus diverses.

Une passionnante réalisation à l'échelle française, dont on veut espérer qu'elle pourra inspirer d'autres tentatives...

Cathy Karani

France 1982 — Production : **Les Films 7.** Prod. : **Patrick Delauneux.** Réal. : **Francis Leroi.** Scén. : **Owen T. Rozmann** et **Francis Leroi.** Phot. : **Jacques Assuerus.** Mont. : **Caroline Grombergh.** Mus. : **Christian Gaubert.** Son : **Paul Berthaud.** Déc. : **Bruno Bruneau.** Maq. : **Charly Koubesserian.** Cost. : **Cidalia Branger.** Effets spéciaux : **Marc Marmier.** Story-board et conception des objets : **Giorgiu Fenu.** Asst. réal., effets électroniques, ordinateur : **Dominique Crombe.** Scripte : **Danielle Desouches.** Int. : **Anny Duperey** (Dr Gabrielle Martin), **Jean-Claude Brialy** (Dr Paul Henry Marshall), **Pierre Santini** (Richard, maire de l'île), **Cerise** (Marie Talbot), **Gabriel Cattand** (Henry Garland), **Janine Magnan** (Claire Garland), **Adeline Guilhen** (Laura Garland), **Annie Gautier** (Carole), **Bruno Bruneau** (Patrick Benson), **M. Guilhem** (M. Benson), **Caroline Sihol** (Hélène Cayrade). Dist. : A.M.L.F. 102 mn. Fujicolor.

TABLEAU DE COTATION

AS : Alain Schlockoff. **GD :** Guy Delcourt. **CK :** Cathy Karani. **GP :** Gilles Polinien. **JCR :** Jean-Claude Romer. **RS :** Robert Schlockoff.

TITRE DU FILM	AS	GD	CK	GP	JCR	RS
DAR, L'INVINCIBLE Don Coscarelli	2	2	2	2	1	3
LE DEMON DANS L'ILE Francis Leroi	3	3	3	2	3	2
LA LUNE DANS LE CANIVEAU Jean-Jacques Beineix	4		4	3		3
TENEBRES Dario Argento	2	3	3	3		4
TYGRA LA GLACE ET LE FEU Ralph Bakshi	1	2	1		2	0

4 : Excellent - 3 : Bon - 2 : Intéressant - 1 : Médiocre - 0 : Nul



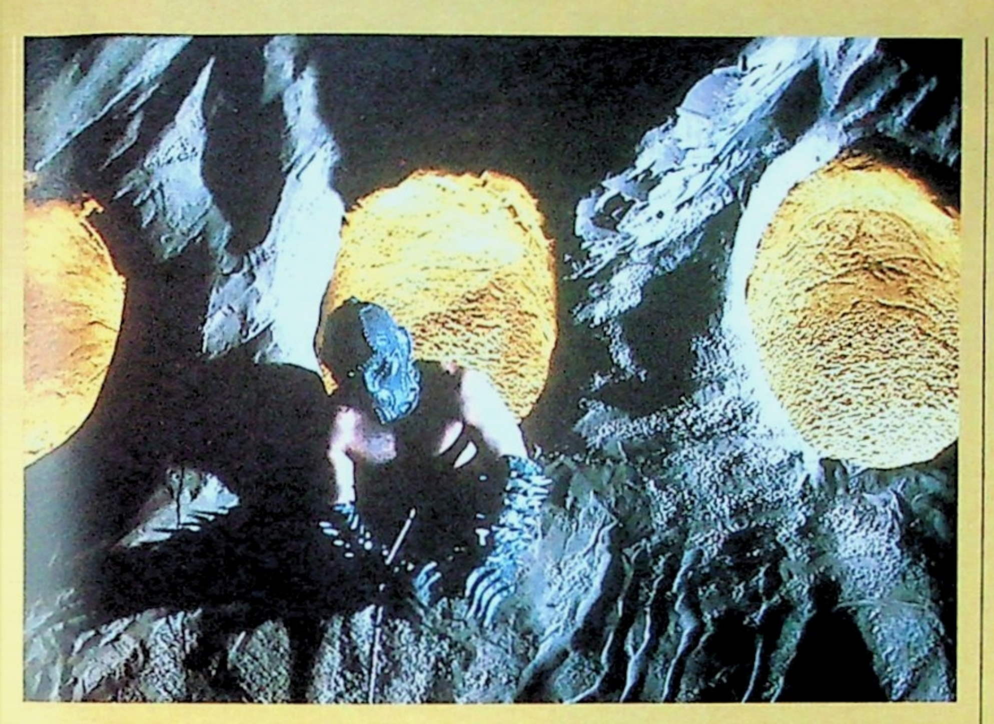
DAR L'IN

Face à l'événement qu'avait constitué la sortie de *Conan le Barbare* sur nos écrans, et devant la prolifération des nombreux produits du genre en préparation en Italie, on peut s'interroger sur l'avenir au sein du 7e art de l'Heroic-Fantasy. Genre populaire par excellence, comme le fut en son temps le péplum, l'Heroic-Fantasy offre d'infinies perspectives, des plus réjouissantes, et semble au regard des quelques productions qu'elle a récemment inspirées (*L'épée sauvage, Le dragon du lac de feu*, etc.) propice à engendrer l'enthousiasme du public.

Descendant légitime de cette lignée épique, *Dar l'invincible*, réalisé par Don Coscarelli, était depuis longtemps attendu. Chacun était en effet impatient de découvrir la seconde œuvre de l'auteur de l'admirable *Phantasm*. Aussi, ne peut-on s'empêcher d'éprouver une vive déception au vue de cette pâle et désolante imitation de *Conan*, dont la seule originalité réside dans la présence de quatre étonnants animaux, d'un naturel et d'un « talent » dont sont, hélas, totalement dépourvus les autres



« comédiens ». Nanti d'un scénario évoquant platement celui de son illustre prédécesseur, le film s'étire interminablement, dénonçant un manque de rigueur et d'originalité qui mettent sérieusement en doute le talent de Coscarelli, dont on peut se demander si *Phantasm* n'était pas un heureux accident, bénéficiant surtout d'un habile montage. Reprenant à son compte les caractéristiques essentielles de *Conan* (famille massacrée, secte de fanatiques religieux, temple érigé au sein de la cité, héros s'affairant à acquérir l'art du maniement des armes, etc.) le film nous conte la quête désordonnée et sans noblesse d'un héros (Dar) falot et insipide, laquelle n'aboutira que grâce à l'action efficace des animaux l'accompagnant. Contrastant avec la force, la maîtrise et la volonté d'un Conan, Dar n'offre que molesse, sentimentalisme et faiblesse. A ses côtés, la douce héroïne Kiri, jeune guerrière interprétée par Tanya Roberts, nous fait regretter malgré sa grande beauté, la fougue et la crédibilité dont faisait preuve Sandahl Bergman. Hormis les animaux déjà cités, seules deux ou trois trouvailles parviennent à sauver ce petit arche de Noé du naufrage : la tribu des hommes-chauves-souris dont les grandes ailes



VINCIBLE

Dans un univers peuplé d'étranges créatures, nos héros vivront maintes péripéties et combats sanglants...

déployées viennent se refermer sur leurs adversaires pour en extraire la substance vitale, ne rejetant que leurs os disloqués, et les guerriers de la mort dans le cerveau desquels un liquide vert a été injecté, les transformant en de terrifiantes machines à tuer...

Néanmoins ce *Beastmaster* s'avère totalement démuni du souffle qui fait la force et l'intrépidité de ces fresques héroïques, ainsi que de cette dimension étrange et onirique que Coscarelli avait su insuffler à *Phantasm*.

L'épée sauvage ,d'une envergure certes plus réduite, présentait un héros sympathique et bondissant, conférant au récit une fougue réelle que n'atténuait en rien son budget modeste. Cependant, et par bien des côtés, *Dar l'invincible* aurait pu constituer un film fort réjouissant pour un jeune public, mais on ne peut là aussi que constater une incohérence qui engendre l'échec. Misant sur une vaste audience, Coscarelli a délaissé à tort la perspective d'un Tarzan de l'Heroic-Fantasy qui lui aurait valu l'adhésion du jeune public, mêlant à son film des facteurs d'opposition comme la violence (scènes de batailles sanglantes, enfants jetés du haut du temple dans une fournaise) ou un certain érotisme esthétique (sorcières au visage hideux se prolongeant par des corps de déesses, seins hauts et jambes fuselées, tandis que l'héroïne promène une nudité certes plus efficace que son jeu d'actrice). Autant d'éléments dont l'assemblage fade et disparate aboutit à un déséquilibre dont se ressent tout le film. Ainsi l'admirable et puissante musique évocatrice, composée par Lee Holdridge et qui vient s'inscrire en faux sur des images qui ne sauraient l'inspirer, prend-elle une allure blasphématoire.

Nous voulons cependant croire fermement que la tentative ratée de *Beastmaster* sera pour d'autres l'occasion de démontrer qu'il reste encore beaucoup à faire au cinéma dans le domaine de l'Heroic-Fantasy...

Cathy Karani

U.S.A. 1982 — Production : **Leisure Investment Company.** Prod. : **Paul Pepperman, Sylvio Tabet.** Réal. : **Don Coscarelli.** Prod. Ass. : **Donald P. Borchers.** Prod. ex. : **Narder Atassi, Sylvio Tabet.** Scén. : **Don Coscarelli, Paul Pepperman.** Phot. : **John Alcott.** Dir. art. : **Conrad E. Angone.** Mont. : **Roy Watts.** Mus. : **Lee Holdridge.** Son : **Anthony Santa Croce.** Cost. : **Betty Pecha Madden.** Assist. réal. : **James Sbardellati.** Int. : **Marc Singer** (Dar), **Tanya Roberts** (Kiri), **Rip Torn** (Maax), **John Amos** (Seth), **Josh Milrad** (Tal), **Rod Loomis** (Zed). Dist. en France : Prodis. 118 mn. Couleurs. Dolby stéréo **(27-4).**

NOUS AVONS DEJA PARLE DE :

DAR L'INVINCIBLE
Entretien avec Don Coscarelli
(E.F. n° 25)

LE DEMON DANS L'ILE
Entretien avec Francis Leroi
(E.F. n° 31)

TYGRA, LA GLACE ET LE FEU
Dossier (E.F. n° 24)

LA GAZETTE DU FANTASTIQUE



Tels des colosses de pierre, les alignements fantastiques de Carnac, près de Vannes.

VANNES 83

C'est en mars dernier que Vannes célébrait son 6e Festival du Film Fantastique et de Science-fiction, organisé en collaboration avec le Festival de Paris. Au fil des ans, un large public de passionnés du genre s'est forgé autour de cette très belle ville dominant le golfe du Morbihan. Presque tous les « mordus » d'épouvante et de science-fiction se précipitant chaque soir au Palais des Arts de Vannes connaissent les plus grands spécialistes tel Dario Argento, Tobe Hooper, Wes Craven ou Jeff Lieberman dont certaines œuvres significatives de leur talent étaient présentées.

Une copie neuve nous permit ainsi d'admirer à nouveau le chef-d'œuvre flamboyant d'Argento, *Suspiria*, qui n'a rien perdu de sa force et qui, à travers des couleurs chatoyantes et un tourbillon d'images percutantes, continue à nous entrainer dans un délire psychédélique effrayant, voire traumatisant.

La nuit des vers géants, davantage encore que *Survivance*, est le film le plus insolent de Lieberman, et la vision de longs vers rampant sous la peau des personnages et dévorant leur chair restera à jamais gravée dans nos mémoires comme le premier grand « choc » conçu par le Maître ès effets spéciaux de maquillages, Rick Baker. Grâce au *Crocodile de la mort* de Tobe Hooper, nous avons pu vérifier à Vannes la démarche traditionnelle à tous les films de ce cinéaste : une famille (ou un groupe d'amis) terrorisés dans un huit-clos, en l'occurrence un motel. Tout comme dans *Poltergeist*, les protagonistes de *Death Trap* basculent peu à peu dans une folie frénétique, et les dernières images se concluent par des hurlements ! Enfin, Wes Craven qui nous avait beaucoup déçus avec *L'été de la peur*, a fait un retour en force à Vannes avec *La ferme de la terreur*, l'un des films sataniques les plus novateurs du genre : Craven a profité de moyens financiers importants pour nous dépeindre les étranges coutumes de familles vivant dans les campagnes des U.S.A. comme au 18e siècle et dans la crainte de l'« Incubus ». Mais, malgré un budget conséquent, on retrouve dans ce film la cruauté et la peur indicible qui hantaient les premières œuvres de Craven. Vannes 1983, ce furent aussi quelques découvertes, comme la présentation en avant-première de ces étranges *Yeux du mal* de la jeune réalisatrice Gabrielle Beaumont, et les reprises de quelques classiques tel *Crimes au musée des horreurs* de Arthur Crabtree, témoin de toute une époque, celle de l'âge d'or du cinéma britannique d'horreur mêlant humour noir et érotisme aux crimes les plus abjects.

C'est avec *La malédiction* et *Damien*, deux œuvres intenses du cinéma d'épouvante et d'action que s'est clos ce 6e Festival de Vannes. Gageons que bien d'autres éditions de cette manifestation continueront à terrifier et émerveiller les habitants de cette très fantastique région de Bretagne !

●●●●●●●●●●●●●●●

TELE-FANTASTIQUE

Cinq films à retenir ce mois-ci : *Fantôme d'amour*, de Dino Risi (le 10), *Le maître des clones*, téléfilm américain de Don Medford de 1978 : une aventure de SF avec Ralph Bellamy (le 19), *Pandora*, le classique d'Albert Lewin avec James Mason et Ava Gardner (le 22), *Le trésor de la montagne sacrée* de Kevin Connor (le 23), et enfin l'excellent *Mort en direct* de Bertrand Tavernier (suivi d'un hommage à Romy Schneider) (le 31).

LES SOIREES DE L'ECRAN FANTASTIQUE

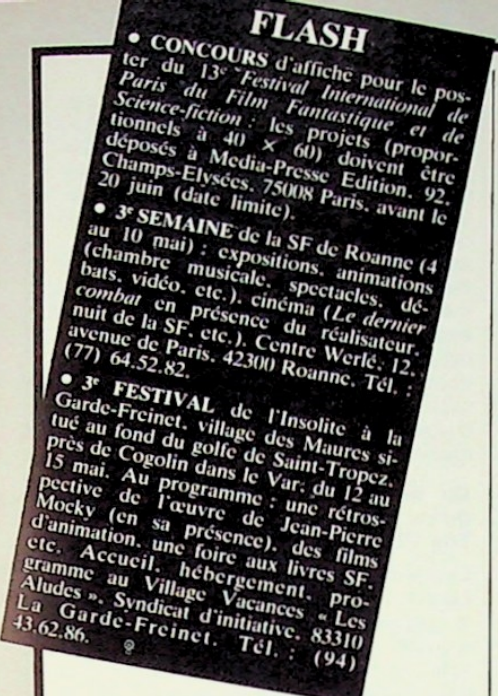
Grâce à l'aimable collaboration de ses responsables, le Palace fit pour la soirée du 9 mars office de chapelle du Fantastique, à l'occasion de notre troisième nuit cinéma. C'est en effet, au sein de cet ancien théâtre auquel son décor baroque confère un authentique cachet, et qui fut voici quelques années remis au goût du jour pour devenir l'une des discothèques les plus en vue de la capitale, que fut projeté le délirant *Hysterical*.

Cette désopilante parodie qui ne s'essouffle à aucun moment nous invite à suivre les mésaventures de quelques personnages loufoques, victimes d'une malédiction aux accents passionnés. Délaissée par son amant le capitaine Howdy, la belle Vénitia se vengera, l'emportant avec elle dans la mort. Cent ans plus tard, son fantôme hante toujours le phare, témoin de son ultime geste, et sa brûlante nature refait surface avec l'arrivée du jeune et nouveau propriétaire des lieux. Cet appel des sens va raviver en elle une colère centenaire à l'égard des habitants du village, dont elle fut la risée. Résolue à se venger, elle va ressusciter le gigantesque capitaine Howdy (dont l'apparition dans le port évoque celle du *Zombi* de Fulci) afin de l'aider à semer la mort et la terreur ! C'est le début de folles péripéties peuplées de morts-vivants n'ayant pour seule ressource que d'engendrer la plus franche hilarité, au fil d'un parcours parsemé d'irrésistibles clins d'œil (*L'exorciste*, *Les aventuriers de l'arche perdue*, *La nuit des morts-vivants*, *Fog*, *Les dents de la mer*, etc.). Une réalisation efficace et bien rythmée, qui fit le bonheur d'une salle comble.



Ils étaient en effet quelque six cents spectateurs, lecteurs de l'Ecran Fantastique et certains autres privilégiés, à avoir bénéficié de cet ouragan de gags successifs, ponctué de tonnerres d'applaudissements clos par une ovation finale.

La deuxième partie du ciné-club s'avéra fort insolite : après avoir découvert la petite station balnéaire d'*Hysterical*, les spectateurs furent en effet conviés à visiter le cours de danse de *Fame*. Du fantastique au musical, il n'y avait qu'un


FLASH

• **CONCOURS** d'affiche pour le poster du 13e *Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-fiction* : les projets (proportionnels à 40 × 60) doivent être déposés à Media-Presse Edition. 92. Champs-Elysées. 75008 Paris. avant le 20 juin (date limite).

• **3e SEMAINE** de la SF de Roanne (4 au 10 mai) : expositions. animations (chambre musicale. spectacles. débats. vidéo. etc.). cinéma (*Le dernier combat* en présence du réalisateur. nuit de la SF. etc.). Centre Werlé. 12. avenue de Paris. 42300 Roanne. Tél. : (77) 64.52.82.

• **3e FESTIVAL** de l'Insolite à la Garde-Freinet. village des Maures situé au fond du golfe de Saint-Tropez. près de Cogolin dans le Var; du 12 au 15 mai. Au programme : une rétrospective de l'œuvre de Jean-Pierre Mocky (en sa présence). des films d'animation. une foire aux livres SF. etc. Accueil. hébergement. programme au Village Vacances « Les Aludes ». Syndicat d'initiative. 83310 La Garde-Freinet. Tél. : (94) 43.62.86.

pas. que nous franchimes allègrement sous la gouverne de deux danseurs chevronnés qui nous initièrent aux mystères de la « gym-tonic ». Rude moment car après s'être époumonés en éclats de rires. il ne fut guère aisé de retrouver un second souffle ! Néanmoins. ce cours improvisé devait en réjouir plus d'un. et ce fut dans l'allégresse et la décontraction que beaucoup compensèrent la technique par une solide dose d'humour. Démonstration fut ainsi faite que pour être fantasticophile. on n'en est pas moins sportif !

●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●

A LIRE

« Le cinéma. Grande histoire illustrée du 7e art ». Editions Atlas n° 63.

Après un excellent numéro sur le cinéma de SF. l'anthologie Atlas aborde à présent le cinéma anglais. et plus particulièrement la Hammer Films. à laquelle un historique est consacré. Egalement au sommaire de cet intéressant fascicule couleurs à l'abondante iconographie : une étude sur la passionnante série des *Quatermass*. Une collection à suivre attentivement !

●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●

NOUS AVONS REÇU

« Monster-Bis » n° 27 (34 bis. route d'Olivet. 45100 Orléans).
Sans doute l'un des fanzines français actuels les plus sérieux ; le dernier numéro de « Monster Bis » contient un compte rendu détaillé du 12e Festival de Paris. un aperçu du Marché du Film de Cannes 82. un reportage sur *La morte vivante* de Jean Rollin. ainsi qu'une rubrique vidéo.

« Galador » n° 8 (Antoine Lamoureux. 8. bd Jourdan. Paris 14e. 12 F)
Fanzine entièrement consacré à la bande dessinée américaine. « Galador » passe en revue les dernières nouveautés en matière de comics. de Super-Héros et de science-fiction.

CINEMANIAQUE

par Olivier Billiottet

« Existe-t-il un bon livre sur le cinéma fantastique. hormis « Les vampires du cinéma » de David Pirie ? »

William Boët, 06340 La Trinité

Il existe plusieurs dizaines d'excellents ouvrages sur le fantastique. essentiellement d'origine anglo-saxone. Vous pouvez contacter à ce sujet les librairies « Temps Futurs » et « Contact » à Paris. ou « Cinema Bookshop ». 12 Great Russell Streeet. à Londres. « Gore Creatures » a publié dans son numéro 29 la liste complète des ouvrages concernant de près ou de loin le cinéma fantastique. En matière de vampires au cinéma. nous vous recommandons « The Celluloid Vampire ». par Michael Murphy. ed. Pieran 1979.

« Existe-t-il des livres largement illustrés sur la SF. le fantastique et l'horreur du genre « L'année du Cinéma » de Calmann-Lévy ? »

Alain Ravaute, Paris 20e

Il n'existe pas de livres de ce style. Néanmoins. nous vous conseillons un bon ouvrage de référence : « Horrors from Screen to Screen ». par Ed Naha (éd. Avon-Flare. 1975).

« Avec une horde de copains. nous voulons réaliser un film « gore ». Comment faire pour se procurer du matériel ailleurs qu'aux U.S.A. ? »

Philippe Napias, 83500 La Seyne S/Mer

Une des meilleures adresses reste le magasin « Adam ». 11 bd Edgar Quinet. Paris 14e. où vous trouverez une bonne base de produits chimiques (latex. gélatine. etc.).

« J'aimerais écrire à Steven Spielberg. Comment faire ? »

Alain Marty, 33130 Bègles

Il n'est jamais communiqué d'adresses personnelles. mais vous pouvez tenter votre chance (en anglais) auprès de la compagnie : Universal. Universal City. CA 91608. U.S.A.

« J'ai adoré* Amityville II*, et j'aimerais en savoir plus sur le réalisateur Damiani. le responsable des effets spéciaux et le jeune interprète qui tient le rôle de Johnny. Merci. »

Hervé Aguillard, 49 Angers

Le réalisateur italien Damiano Damiani est né le 23 juillet 1922 à Pasiano (Italie). Il débute dans le cinéma comme décorateur en 1946. puis comme scénariste. et il signe d'ailleurs de nombreux péplums comme Le roi cruel. Les cosaques. La vallée des Pharaons. *C'est en 1959 qu'il fait ses débuts de réalisateur avec* Il Rossetto. *Après quelques drames sociaux. il s'oriente vers le film politique ou le « policier engagé ». et tourne quelques réussites comme* La maffia fait la loi. Nous sommes tous en liberté provisoire. Confession d'un commissaire de police au procureur de la république. *et surtout* Un juge en danger. *en 1977* (Io Ho Paura). *sans doute l'approche la plus intelligente du phénomène du terrorisme. Il a également réalisé des westerns (l'excellent* El Chuncho*) et des comédies* (Un génie. deux associés. une cloche). Amityville II *est son premier film américain.*
Amityville II *est le premier film de Jack Magner. qui ne possédait auparavant qu'une petite expérience théâtrale. C'est en laissant sa photo à la production. et après un bout d'essai vidéo. qu'il fut engagé pour le film.*
Les effets spéciaux de maquillage sont dus à John Caglione Jr. qui a notamment créé le monstre de The Basket Case. *et qui avait aussi collaboré à* Scanners *et* Le tueur du vendredi. *Glenn Robinson. responsable des effets spéciaux mécaniques. a notamment travaillé sur* Planète interdite. L'âge de cristal. King Kong *(1976) et* L'ouragan.



LA PHOTO-MYSTERE : De quel film s'agit-il ? Envoyez (rapidement) votre réponse à « L'Ecran Fantastique » (solution dans notre prochain numéro).



Solution de la « Photo-Mystère » précédente :
Il s'agissait des « Amants d'outre-tombe » (« Amanti d'Oltretomba »). de Mario Caiano (Italie. 1965). qui proposait un double rôle à l'attachante Barbara Steele. Nous ont envoyé les premiers une réponse exacte : Alexandre Jousse. José Colas et Patrick Creusot.

TOMMY LEE WALLACE

ENTRETIEN AVEC LE REALISATEUR DE HALLOWEEN 3



Né le 8 octobre 1949, Tommy Lee Wallace a grandi à Bowling Green, dans le Kentucky. Après avoir obtenu un diplôme de beaux arts à l'Université d'Athènes, dans l'Ohio, il a étudié la production de films à l'Université de Californie du Sud (USC), où il réalisa en 1974 son film de fin d'études : Starman in November. *Avec* Halloween III, *il démarre en beauté dans la mise en scène, suivant une carrière en quelque sorte parallèle à celle de son grand ami John Carpenter — entente qui n'est pas près de voir la fin, puisqu'ils viennent d'écrire deux scénarios ensemble :* El Diablo, *que l'on attendait depuis longtemps, et celui du prochain film de Carpenter :* The Ninja. *Wallace a collaboré à la direction artistique de* Dark Star, *a été directeur artistique et monteur des effets spéciaux sonores de* Assault on Precinct 13, *et directeur artistique et monteur de* Halloween *et* The Fog. *Il est également membre d'une chorale de Los Angeles : « The Coupe de Villes », et se trouve être depuis peu l'heureux père d'une petite fille que lui a donnée sa femme Nancy Loomis, qui tenait dans* Halloween *le rôle d'Annie.*

PAR ALAN JONES

***Pourquoi avez-vous décliné l'offre qui vous avait été faite de mettre en scène* Halloween II ?**

Le projet promettait d'être très limité... C'était peut-être une bonne occasion de passer à la mise en scène, mais j'ai tout de suite eu le sentiment que c'était une peau de banane, en fait. Le scénario demarrait à peine deux minutes après la fin de *Halloween* ! Autant dire qu'il m'aurait fallu, non seulement reprendre les mêmes personnages, mais encore imiter plus ou moins le style de John Carpenter. La plupart de ceux auxquels j'en ai parlé m'avaient conseillé d'essayer, mais j'avais vraiment trop l'impression d'aller au massacre. Alors j'ai attendu, et on m'a proposé *Halloween III*, qui m'offrait déjà une beaucoup plus grand marge de manœuvre. C'était tout différent : je savais que je pourrais exprimer ma créativité, ce qui m'aurait été impossible dans *Halloween II*. Et je suis bien content, rétrospectivement, de la façon dont les choses ont évolué, parce que la situation dans laquelle je me suis retrouvé pour ce dernier film ressemblait déjà d'assez près à ce qui peut se passer à l'intérieur d'une cocotte-minute... alors, dans *Halloween II*, je n'ose y penser.

***De sorte que vous avez attendu qu'on vous propose* Amityville 2 : The Possession ?**

Exactement. J'ai rencontré Dino De Laurentiis qui m'a fait lire le scénario de la séquelle. Je l'ai trouvé très mauvais, d'autant plus mauvais que tout y était fictif. Je lui ai dit ce que j'en pensais, c'est-à-dire que rien ne pourrait arriver à la hauteur du premier film : du point de vue de l'histoire, la seule façon d'approcher le sujet, c'était de faire, non pas une séquelle, mais un préambule. Il y avait une masse de faits réels, d'événements dont on pouvait s'inspirer, et ce bien avant que la famille Lutz ne s'installe dans la maison. Et c'est sur cette idée que j'ai été engagé. Je partais de faits authentiques et je prenais mes distances avec la réalité, le plus important pour la série étant, à mon avis, que l'on s'appuie au départ sur des événements réels. Il y avait largement de quoi faire dans les documents réunis pour le premier film. Quant à *Amityville 3D*, le film en relief, on ne m'a pas demandé



d'y collaborer et, honnêtement, je ne le regrette pas. Je ne vois pas comment ça aurait pu être autre chose qu'une exploitation stupidement commerciale de personnages fictifs.

***A-t-on fait appel à vous dès le début pour écrire le scénario de* Halloween III : Season of the Witch ?**

Au départ, c'est Nigel Kneale qui en était chargé et tout marchait bien. Joe Dante avait été pressenti pour la mise en scène, et ce n'est que lorsqu'il s'est désisté que l'on a pris contact avec moi. A ce moment-là, nous avons lu, John Carpenter et moi-même, le projet de Nigel. Nous avons eu l'impression qu'il faudrait lui faire subir certaines transformations si l'on voulait qu'un public moderne l'admette. N'ayant pas apprécié le traitement auquel nous avions soumis son scénario, Nigel Kneale a demandé à ce que son nom ne figure pas au générique ; et comme John n'a jamais revendiqué le travail qu'il avait fourni, je me suis retrouvé seul signataire. Voilà pourquoi le titre du film est suivi de la mention « Ecrit et réalisé par... ». Ce qui me fait un peu un drôle d'effet, puisqu'il y a une bonne part de Nigel — et de Carpenter, donc — dans le film, mais je suis assez content de la part que j'y ai pris. N'allez pas croire que je renie mon œuvre ! Je suis fier de lui donner mon nom, au contraire.

On dirait que chaque fois qu'il sort un nouveau* Halloween, *la productrice Debra Hill s'ingénie à affirmer qu'il ne sera pas sanglant — ce qu'il se révèle pourtant invariablement. Pourquoi insister sur ce point ?

Debra se laisse souvent entraîner par son enthousiasme, et dans ce cas, elle a fait une tentative maladroite pour tirer un trait après les deux premiers films. Mais c'est elle qui provoque la question et pas autre chose. Il y a certainement du sang dans *Halloween III,* mais j'y ai mis de la tendresse et de l'humour, et il n'est pas dénué d'une certaine satire sous-jacente. Et pourtant, il y a une scène qui fait toujours beaucoup d'effet : celle où l'on voit une femme se faire transpercer l'oreille par une foreuse électrique. Si on analyse objectivement la scène, il n'y a pas de quoi fouetter un chat ; c'est l'idée bien plus que les images qui est insupportable, de sorte que les spectateurs ont l'impression d'en voir bien plus qu'ils n'en voient en réalité. Cela dit, *Halloween III* est radicalement différent de ses deux précédesseurs quant au ton et à l'approche. Je n'ai pas du tout aimé *Halloween II.* Je suis fier de mon travail sur *Halloween,* mais la séquelle ne m'a rien apporté ; tout au contraire, j'ai eu le sentiment que c'était l'antithèse complète du premier. La violence pour l'amour de la violence. Par bonheur, *Halloween III* a échappé à la malédiction ! Les critiques en ont fait peu de cas ; ils l'ont expédié comme « un film sanglant de plus », ce qu'il ne saurait être.



Vous auriez dit que* Halloween III *était un « pod movie » (« film-haricot »). Qu'entendez-vous par là ?

Pour moi, il y a deux sortes de films d'horreur : les films à base de couteaux et les « pod-movies ». Vous avez tous vu *L'invasion des profanateurs de sépultures* (1)... Eh bien, il me semble que mon film n'est pas sans rapport avec ce genre-là. Il y a un complot contre les habitants de la terre, et il faut que quelqu'un fasse quelque chose contre ça. L'intrigue est beaucoup plus insidieuse et subtile. Je pense que c'est la distinction que Debra Hill tentait de faire lorsqu'elle a fait cette déclaration sur l'aspect sanglant du film...

Croyez-vous que le public lui aurait réservé un accueil différent si le film s'était tout simplement intitulé* The Season of the Witch *(La saison de la sorcière) ?

C'est une excellente question. L'ennui, c'est que je suis incapable d'y répondre.. Il aurait peut-être trouvé son public. Après tout, la formule que nous avons adoptée n'a pas été sans inconvénients, dans la mesure où certains ont été déçus de ne pas retrouver l'aspect traditionnel de la série, avec Jamie Lee Curtis et le « Monstre ». La responsabilité en incombe largement à l'Universal, à qui nous avons dit et répété qu'il ne fallait pas négliger cet aspect dans la campagne de publicité. Mais ils ont préféré jouer sur du velours et ils savaient pertinemment qu'ils seraient remboursés de leur investissement au bout du premier week-end qui suivait la sortie du film s'ils le traitaient comme les deux premiers. Ils voulaient tirer profit du titre, et je suis bien obligé de les en remercier, puisqu'après tout, c'est grâce à ça qu'il y avait de l'argent pour produire le film... Il a rapporté 18 millions de dollars, ce qui n'est pas mal du tout, et il faut bien croire que tous ceux qui sont allés le voir ne s'attendaient pas seulement à assister à des meurtres sanglants, quitte à être déçus. Quant à savoir s'ils auraient été plus ou moins nombreux si l'on n'avait pas fait allusion à *Halloween*...

La série a-t-elle encore de beaux jours devant elle ?

Franchement, cela m'est égal. Je crois que c'est une autre raison pour laquelle

(1) Rappelons que dans ce film, les extra-terrestres naissaient de cosses (pod en anglais) géantes. D'où le surnom de « pod movie » selon Tommy Wallace, servant à qualifier un film à l'épouvante davantage « suggérée » que montrée.

je n'avais pas envie de faire *Halloween II*. Je voulais en rester à *Halloween*. Mais le temps qu'on en vienne à *Halloween III*, beaucoup d'eau avait coulé sous les ponts et j'étais disposé à lui donner un nouvel impact ; d'autant que j'avais la possibilité d'en faire quelque chose de différent. Il faut voir les deux côtés de la question : si c'est pour rabâcher éternellement la même chose, alors non, je préfère ne pas en entendre parler ; mais d'un autre côté, ces messieurs qui passent leur vie derrière un bureau ne laisseront pas tomber le sujet tant qu'il pourra encore rapporter quelque chose. Il est question d'un *Halloween IV*, mais alors là, cela ne m'intéresse pas ; et je crois que ni John, ni Debra, n'ont vraiment envie d'y être trop impliqués. Et pourtant... on pourrait encore écrire tant d'histoires sur les phénomène de *Halloween* ; nous n'avons fait qu'effleurer le sujet. Au 20e film sur le même thème, on pourrait toujours trouver le moyen de faire peur, à condition de n'être pas obligés de réutiliser les mêmes personnages et de suivre plutôt l'exemple de *La 4e dimension*, ou de *Night Gallery*.

Peut-être aurait-il fallu espacer les films sur plusieurs années, comme la série des *Star Wars* ?

Cela aurait été beaucoup plus astucieux, en effet. Mais tout le monde a voulu brûler les étapes pour tenir les dates de sortie prévues, alors qu'à l'époque, déjà, j'avais dit que si l'on avait réussi à mettre sur pied un bon scénario et à filmer en Nouvelle Angleterre à la saison propice, on aurait pu vraiment faire passer toute la saveur du moment. Mais personne n'a eu la patience — ou seulement l'intérêt — d'approcher le film de cette manière ; et certainement pas les bailleurs de fonds. Le contenu intrinsèque du thème aurait été réellement mis en valeur si on avait pu vraiment tourner en saison, mais le film qui sera fait de cette façon n'a pas encore vu le jour... La série étant ce qu'elle est, aucun des films n'a rendu ce qu'il devait rendre. Et pourtant, *Halloween* n'est pas mal réussi, si l'on pense qu'il a été tourné rigoureusement à contre-saison, alors que nous passions notre temps à courir autour de la caméra pour envoyer des feuilles dans l'objectif et à cadrer les images pour éviter soigneusement les palmiers... Mais comme il aurait bénéficié de l'effort si nous avions pu le tourner dans l'Est ! Je crois que nous n'avons pas tiré le meilleur parti possible de la période de l'année qu'il est censé représenter.

Si vous aviez eu le choix, auriez-vous décidé de faire vos débuts de metteur en scène avec un film d'épouvante ?

Certainement pas. Plutôt avec une comédie, ou un film de rock. C'est en tout cas dans cette direction que je m'engage pour le moment. Je viens de signer avec Lorimar pour une comédie intitulée *Motel*, qui parle de la vie nocturne de l'un de ces établissements. C'est délirant ! Mais j'ai aussi un accord de principe avec une toute nouvelle compagnie pour laquelle je mettrai en scène un film de science-fiction intitulé *Skins* (« peaux »). Je ne peux guère en parler pour l'instant ; tout ce que j'en dirai, c'est qu'il a un parfum de western assez prononcé. Et je suis en pourparlers avec le Public Broadcasting System, pour une mini-série télévisée d'après *Huckleberry Finn*, de Mark Twain. Il y a longtemps que j'en rêve ; après cela, s'il le fallait, je quitterais la profession sans regrets.

Au fond, sans John Carpenter, où en seriez-vous aujourd'hui ?

Difficile à dire ! John m'a beaucoup aidé dans mes débuts, mais à partir d'un certain moment, j'ai fait mes preuves tout seul. C'est John qui m'a confié mon premier travail, sur *Dark Star* ; mais par la suite, je suis convaincu que s'il a fait appel à moi, c'est pour mes compétences ; et nous ne sommes pas seulement amis : nous avons aussi d'excellentes relations de travail. Nous venons d'écrire ensemble *The Ninja*, qui est excellent pour la bonne raison que, s'il faut être plus prudent encore qu'à l'accoutumée lorsqu'on travaille avec un ami, en revanche, le résultat peut être formidable. Et puis, quand on a la chance d'établir une aussi bonne collaboration avec un de ses amis, pourquoi s'en priver ?

Traduction : Dominique HAAS



Suite de la page 15

se II. Alors qu'ils tournaient la scène du *Faux coupable* dans laquelle elle entre dans le bureau du notaire en proie à une crise de folie furieuse, elle avait demandé à Hitchcock quel degré de folie il voulait.

« Oh, ça n'a pas d'importance », avait-il laissé tomber, très pince-sans-rire, « tout est dans mon éclairage ! ».

« Je ne suis pas persuadé qu'il le pensait vraiment », ajoute Franklin, « seulement c'est ce qu'il avait trouvé de mieux pour s'expliquer avec ses acteurs. On ne peut pas dire qu'il consacrait beaucoup de temps à leur créativité ! A ses interprètes, il disait volontiers que ses films étaient des gâteaux. « C'est mon gâteau, et je vais vous en donner un morceau. Si vous en mangez plus que votre part, je ne serai pas content du tout, mais si vous en mangez moins que ce qui vous revient, ça ne me plaira pas non plus ».

Mais si Franklin a adopté la plupart des techniques de mise en scène d'Hitchcock, y compris l'exécution du storyboard, il désapprouve en revanche son approche de la direction d'acteurs. « Je pense que certaines scènes sont indiscutablement des scènes d'acteurs, même si d'autres sont tout aussi irréfutablement des scènes d'auteur. Dans mes scènes, je ne traite pas les comédiens autrement que lui, c'est-à-dire que je trace des marques à la craie par terre et que je leur indique soigneusement ce que j'attends d'eux ; mais dans les scènes d'acteurs, je les aborde avec aussi peu d'idées préconçues que possible. Lorsqu'on leur demande avant tout des émotions convaincantes, ce n'est pas le moment d'exiger qu'ils fassent attention où ils mettent les pieds.

« Et c'est là quelque chose que m'a appris Ford, que j'ai regardé diriger. Une fois, je lui ai demandé ce qu'il regardait lorsqu'il était sur un plateau ; « Je regarde les acteurs », m'a-t-il répondu, « mais j'interviens le moins possible. Je leur laisse faire ce qui leur chante, et si j'arrive à les croire lorsque je les regarde dans les yeux, alors je sais que ça marchera aussi à l'écran ».

Psychose II aura été pour Franklin l'occasion rêvée pour expérimenter les techniques de ces deux metteurs en scène, et d'explorer son genre favori : le thriller. « C'est un genre dans lequel j'adore travailler et j'avais très envie de m'y exercer « à la manière d'Hitchcock », d'un metteur en scène expressionniste qui préfère raconter des histoires en images plutôt qu'en paroles. Je me sens à l'aise dans les films « plus grands que nature ». Je crois que je serais très malheureux s'il fallait que je tourne des documentaires sociaux, par exemple, parce que ces techniques-là me seraient interdites. Le cinéma n'a rien à voir avec la réalité ; le cinéma, c'est de l'émotion avant toute chose. Dans un thriller, on jongle avec des situations qui engagent la vie et la mort de personnages placés dans des conditions paroxystiques

« Hitchcock a toujours affirmé que si ses films avaient autant de succès, c'est parce que le public adore avoir peur. Après tout, si les comédies de situation suggèrent que l'on peut faire le tour de tous ses problèmes en une demi-heure — publicité comprise —, on peut admettre que le thriller moderne signifie que l'on peut se trouver dans un cas de vie ou de mort et survivre. Hitchcock soutenait que les gens raffolent des montagnes russes parce que ça leur procure une occasion de pousser des hurlements dans une situation relativement sûre ; ils savent qu'ils s'en iront sans autre forme de procès à la fin du tour. Mais il prétendait aussi que si la voiture quittait les rails, la nature des hurlements de ses passagers ne changerait guère ».

Mais pour aussi avide qu'il soit de suivre les traces du maître Hitchcock, Franklin s'empresse d'ajouter qu'il se garde bien de l'imiter. « J'ai vécu *L'inconnu du Nord-Express* et quelques autres films d'Hitchcock en préparant celui-ci ; mais je n'ai pas spécialement détaillé et analysé *Psychose*. En fait, mon intention était de faire un film basé bien plus sur mes souvenirs de ce film tel que je l'ai vu pour la première fois, alors que j'avais douze ans, que d'après ma vision actuelle des choses ».

Selon Franklin, une autre séquelle pourrait faire suite à *Psychose II*, mais à son avis les ressources de l'histoire de Norman Bates sembleraient bien avoir été sérieusement exploitées, et pour un bon moment. Même s'il n'exclut pas la possibilité de mettre en scène cet hypothétique troisième film, ses préoccupations actuelles tournent avant tout sur la sortie du second, fixée au 3 juin, et sur son désir de se disculper de l'accusation que les critiques ne manqueront pas de porter sur lui : « celle d'essayer de succéder à Hitchcock.

« Mais c'est une éventualité que j'ai acceptée en entreprenant cette tâche », avoue-t-il. « Je savais que, de toute façon, quelqu'un finirait bien par faire un *Psychose II*, et je n'ai pas pu résister à la tentation. Je sais que je tends à la critique américaine des verges pour me battre, et que tout ce que je risque en empiétant sur le territoire d'Hitchcock, c'est que l'on nous compare. Mais j'espère que les très grandes qualités de notre scénario, qui en dit tellement plus sur Norman Bates et sur le *Psychose* original — puisque le film l'encadre de toutes parts, avant comme après les premiers incidents — aura comme conséquence de fondre ensemble les deux films, comme s'ils ne formaient plus qu'une seule et même entité. Et qu'en fin de compte, les spectateurs auront du mal à dire dans lequel des deux films ils auront vu telle ou telle scène.

« C'est drôle », ajoute Richard Franklin, « mais dans le monde de la musique, les artistes n'arrêtent pas de se rendre des hommages. A la Renaissance, les peintres avaient tous des élèves qui passaient leur temps à les imiter. On connaît 16 Jocondes, certaines peintes par Léonard de Vinci, d'autres exécutées par ses élèves, Mais le cinéma est un art tellement nouveau que le public n'accepte pas cette idée au niveau des films.

« Tout ce que j'espère, c'est qu'on ne prendra pas le mien pour un pillage d'Hitchcock, mais au contraire comme un hommage que je lui rends, comme une méditation sur *Psychose* par l'un de ses nombreux admirateurs qui se trouve justement être lui aussi metteur en scène... ».

Traduction :
Dominique Haas

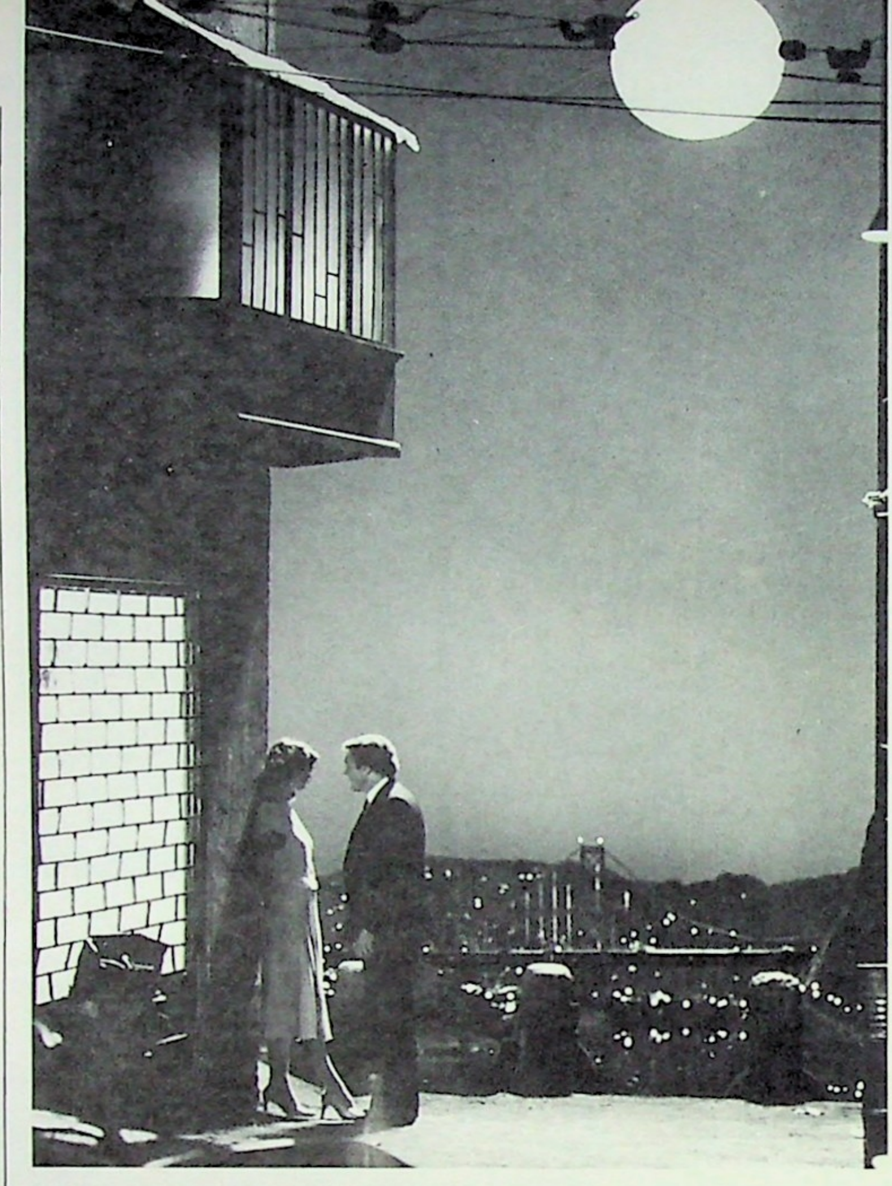
LA LUNE DANS LE CANIVEAU

SUITE DE LA PAGE 25

tandis que présent, il le véhicule sur ses épaules d'où émane quelque chose de formidable. D'ailleurs, il joue souvent de dos et il y a trois ou quatre plans du film, où son dos exprime les choses les plus étonnantes. Par exemple, le plan de la digue où il s'est détourné de cette femme pour lui signifier qu'il s'en désintéresse, ou celui de la cuisine où il mange, tandis que les deux femmes l'observent. Ce sont des moments intenses du film.

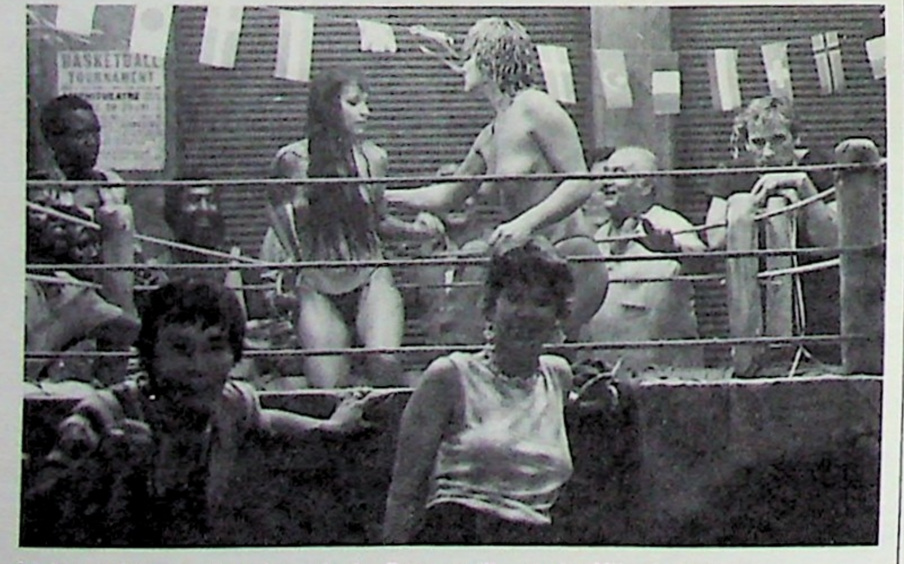
En voyant Depardieu dans ce film, on ne peut s'empêcher de songer à Brando dans Un tramway nommé Désir. Même vase clos et même force émanant du personnage. Pourtant, malgré sa présence, on a la sensation qu'il n'est que le jouet de ce qu'il reflète...

Effectivement. Je trouve qu'il y a là un aspect extrêmement intéressant, et il faut qu'un comédien comme Gérard comprenne qu'il est au service de quelque chose qui est *aussi* de la comédie, mais vu sous un autre angle : ce n'est pas un numéro d'acteur, cette fois-ci et pourtant l'acteur est là parce que sans l'acteur, ce n'était pas possible. Depardieu dans *La lune dans le caniveau*, c'est l'anti-Meryl Streep du *Choix de Sophie*. Il y a de ce point de vue une ambiguïté dont je n'ai pas encore fait le tour.



Pourquoi avoir créé ce rapport ambigu entre le couple frère-sœur ? Car il est indéniable que c'est vers sa sœur que Depardieu tend à travers Loretta : même type physique, même côté « clean »...

Disons que j'ai tout d'abord suivi la « physiologie » du livre, et chez Goodis, il y a une indéniable préoccupation de l'inceste. Il serait d'ailleurs intéressant d'analyser sur le plan psychanalytique, la signification de l'inceste et de son rapport avec la sœur, la mère ou la femme. C'est là un aspect du film que je veux laisser aux psychanalystes, car il pourrait faire les délices de quelques-uns. En revanche, j'ai voulu que l'on ait affaire à un individu en proie à la culpabilité de l'inceste, mais également à celles de la sexualité et de son rapport avec les femmes. Les tâches de sang, la lune cyclique, etc., sont peut-être aussi l'expression d'un homme en proie à la problématique de la sexualité féminine. Ainsi ce rapport qu'il a avec cette sœur, ce viol et son ambiguïté, et le crime. Certes elle a été violée, mais le viol s'il est un crime grave n'est pas un meurtre, or le spectateur a davantage l'impression d'un crime. C'est là une situation équivoque sur laquelle j'ai voulu jouer. Mais qui est le coupable ? Y en a-t-il réellement un ? J'ai essayé de garder à ce coupable son anonymat, le laissant juste au seuil de la crédibilité afin de lui conférer une dimension fantastique. Il est du niveau du symbole.



L'atmosphère « chaude » de la Basse ville et du Mikado-bar.

Dans le film, on dit que la rue est coupable...

Dans le livre aussi. C'est plutôt pratique de dire cela, mais je me demande si le coupable n'est pas le frère lui-même...

C'est effectivement, l'impression que nous avons vaguement ressentie...

Parce qu'il est coupable, quelque part, et c'est cela qui est intéressant. Mais de quel crime ? L'a-t-il violée, non, je ne le pense pas. Il est en revanche certain qu'il y a pensé, et cela transforme sa sexualité en culpabilité. C'est là, je pense que Goodis est très chrétien, car il a encore une lecture très chrétienne de la sexualité, lecture qui se manifeste dans le film avec le désir d'échapper à ce monde « judéo-chrétien » par un désir de vivre les choses autrement. Il est également intéressant de voir que tous les autres personnages sont aussi en proie au même doute. On peut parler du film et de la famille, du film et du couple, du film et du mariage, autant de visions peu optimistes. Et pourtant, j'essaye de garder à tout cela une certaine beauté. Pourquoi ? Je l'ignore...

L'une des scènes les plus fantastiques est celle du mariage. Comment a-t-elle été tournée ? Avez-vous utilisé des maquettes ?

Oui, il y a une maquette pour le décor de même que pour le véhicule. La cathédrale, c'est du studio. On est au troisième degré : c'est du studio qui n'a pas l'air d'en être mais dont on sait que c'est du studio.

Pourquoi avoir construit une maquette pour la cathédrale ?

En fait je l'avais trouvée dans la réalité, mais je la voulait plus insolite. Dans le film elle est là totalement incongrue et sortie de nulle part, tandis qu'elle n'existe pas dans le roman. Or comme j'estimais que Goodis est un grand chrétien qui s'ignore, j'ai voulu restituer son dû à la chrétienté. Pour moi, l'église est le lieu par lequel on passe pour finir dans un placard à balai, et c'est cette rencontre de la grandeur et de la décadence qui me séduit. On passe à travers l'église pour aller trouver son gardien qui explique que l'acte finira aux archives. C'est donc un passage à travers la religion pour atteindre la laïcité (mariage laïque), finalement un blasphème. C'est là un luxe que j'attendais depuis longtemps et que je me suis enfin payé.

Il y a aussi cet anneau de mariage en plastique !...

Je crains qu'il y ait beaucoup de personnes qui ne s'arrêteront pas pour comprendre, qu'il existe tout un discours passant par les objets, les couleurs, les décors et les situations pour véhiculer le « message » du film. Ainsi ces petites saintes-vierges dont on retire les auréoles pour les utiliser comme alliances, l'alliance se révélant en plastique que l'on retrouve brisée dans la chambre, démontrant la dérision de cette situation. Car *La lune dans le caniveau* est aussi un film sur la dérision.

« Donner un relief différent par les déplacements de la caméra »

Dans le film, on peut voir un effet particulièrement beau quant à sa forme visuelle et symbolique : celui du rayon qui traverse la main de Depardieu lors de son rêve, pour se transformer en un faisceau lumineux sous la porte de sa chambre... C'est là un effet remarquable !

A l'origine, il devait y avoir beaucoup plus d'effets spéciaux, hélas nous sommes en France et je n'ai pas été « suivi ». Pour ce qui est de cette séquence elle a été tournée en deux heures. Les premiers plans de jour ont été filmés à onze heures du soir et toute la séquence a été tournée de nuit, donc avec des cadres exrêmement réduits de manière à ce qu'il soit aisé de les éclairer. L'effet a consisté à rajouter sur l'image du jet d'huile un faisceau de lumière peint, puis à asservir le résultat par un traitement d'ordinateur.

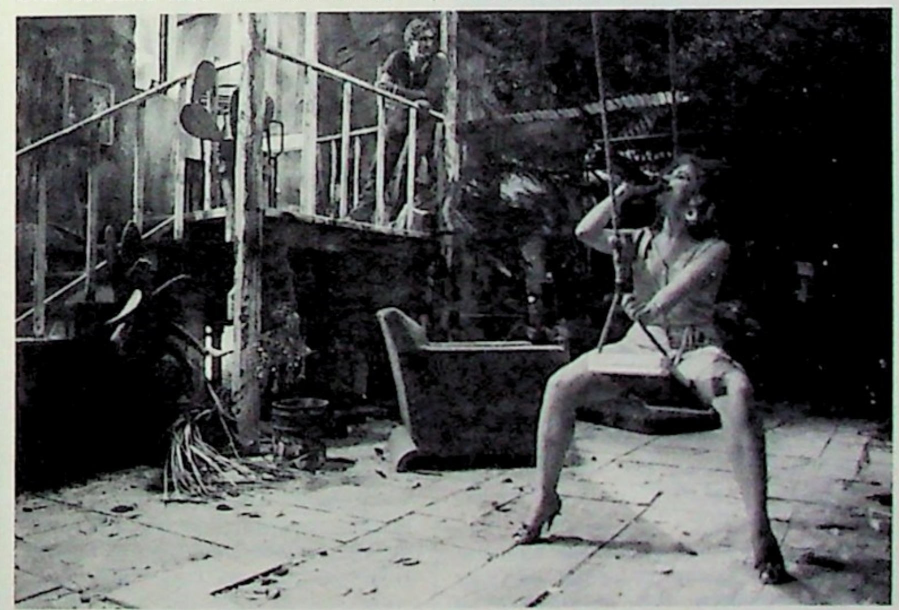
Une autre remarque à propos d'Argento : pourquoi cette façon similaire de filmer à ras de sol ?

C'est vrai pour *La lune dans le caniveau*, mais cela l'était également pour *Diva*. Quant à la vraie raison, je l'ignore mais peut être est-ce le point de vue de l'enfance. Lorsque j'étais petit, j'aimais être allongé sur le sol, pour voir les choses et les gens en perspective. Je m'étendais près des rails de mon train électrique pour le voir arriver sur moi, ce qui était très impressionnant. C'est d'ailleurs un point de vue de cinéma qui provoque la peur, car vu à ras de sol, le monde est très effrayant.

En outre, il y a dans* La lune dans le caniveau *de multiples mouvements de caméra, et ceux-ci demeurent pourtant naturels, conférant à l'image une fluidité et une ampleur qui apportent un résultat différent...

Certainement, parce qu'ils sont en situation. Ils traduisent quelque chose car ils font partie du langage cinématographique moderne, qui chaque jour devient plus flagrant pour moi. Je crois que l'on fait les choses intuitivement, puis ultérieurement on s'interroge pour tenter de comprendre ce que l'on a voulu créer. Certes je fais un cinéma qui « bouge », mais en l'occurence, le mouvement vient imprimer à la scène et à ce que disent les gens une force extérieure qui est celle de l'effet que l'on veut donner. On avance sur quelque chose, et brusquement il y a autre chose à l'intérieur du plan : c'est un volume dans le plan, c'est le montage du rapport de l'individu au volume à l'intérieur du plan... un relief différent, une manière elliptique, qui me correspond, pour aboutir plus près des choses.

Une certaine idée de la sensualité... (Victoria Abril).



Le résultat est d'autant plus surprenant que le contexte théâtral de la situation et l'aspect statique des personnages auraient pu engendrer l'ennui, or, il n'en est rien. Malgré leur inertie, les acteurs donnent une permanente sensation de mouvement, et par ce jeu de déplacement de caméra, on ressent l'insolite impression que ce sont leurs sentiments, leurs émotions et leurs désirs qui se meuvent autour d'eux, s'amplifiant, s'amenuisant ou se dégradant...

Si vous voulez, c'est peut être là une façon d'exprimer ce que je suis. Certains diront que c'est de la complaisance, de la mégalomanie... C'est simplement dû au fait que j'ai beaucoup de mal à ne pas intervenir, je ne peux pas me résoudre à rester simplement spectateur. Il y a effectivement un rapport au théâtre, mais je devient brusquement un spectateur qui éprouve le besoin de se déplacer, comme dans le théâtre italien où les comédiens se déplacent avec des échafaudages

Une « correspondance » certaine avec les réalisateurs italiens (cf. « Ténèbres » de Dario Argento).



parmi les spectateurs, les obligeant à participer au mouvement afin d'éviter d'être écrasés ! Néanmoins, je trouve le cinéma statique de Bergman ou de certains Japonais absolument génial, mais je ne peux m'empêcher de me raccrocher à ma caméra pour signifier ma jubilation, mes craintes...

Dominique Pinon qui incarne Frank le frère de Gérard et qui jouait le rôle de l'assassin dans Diva, révèle dans La lune dans le caniveau une étonnante similitude avec Klaus Kinski, par le jeu et par les expressions physiques. Est-ce vous qui l'avez voulu ainsi ?

J'entretiens avec les acteurs des rapports de passion et de violence et j'essaye de les amener à certaines choses, mais ils ont également une part créative qui leur appartient totalement. Aussi Dominique a-t-il peut-être créé un rapport de jeu avec Klaus Kinski. S'il y a une rencontre, soit, car ce ne serait sûrement pas la plus mauvaise, mais je n'y suis pour rien. Son personnage est celui d'un inquiet, un être agité et tourmenté qui tremble et qui se meut de l'intérieur, c'est un rôle que Dominique assume parfaitement car il est de ces acteurs qui peuvent tout faire et avant tout se mettre au service d'un personnage. Professionnellement, il me fascine et j'ai envie de dire que je ferais tous mes films avec lui.

Il y a également un autre acteur étonnant dans le film. Cet Italien qui interprète le frère « égaré » de Loretta. Il est magnétique et totalement fascinant à deux niveaux : sa personnalité et son origine, « La ville haute ».

Vous soulignez un point qui l'a déjà été, au sein de ma propre équipe de montage. C'est un acteur extrêmement méticuleux et avec lequel il y a un échange riche et permanent. Il possède un regard de chat qui accentue l'ambiguïté de ses rapports avec sa sœur, et on sent, chez lui, un malaise, et une véritable fragilité. Il semblerait que Vittorio Mezzogiorno soit doté d'un sex-appeal extrêmement fort, et surtout pour les femmes. D'ailleurs, il y a dans ce film un rapport intense avec les femmes, c'est un film pour elles et qui les interpelle très vivement. Ce sont elles qui sauveront le film, mais je peux me tromper...

Il est vrai qu'elles y sont omniprésentes et que leur rôle est prépondérant...

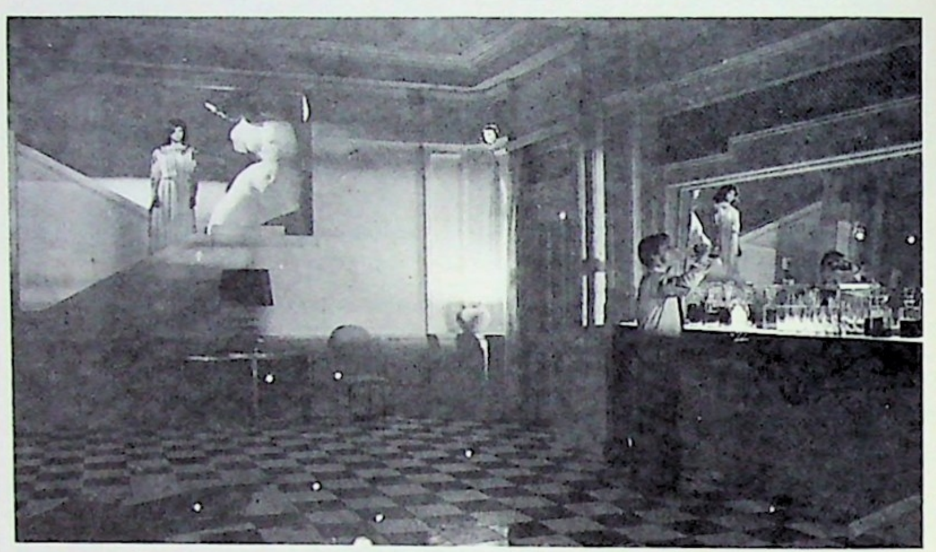
Je vais être très sincère en disant cela : je fais du cinéma parce que c'est un rapport avec la féminité...

Et si l'on parlait de vos rapports avec Nastassja Kinski ?

Mais ce sont des rapports amoureux, bien sûr...

Quelle est sa personnalité, sa disponibilité à jouer ?

Elle est extrêmement disponible. C'est quelqu'un qui possède le professionnalisme américain et toute la personnalité d'une femme de l'Europe de l'Est, torturée, inquiète, perfectionniste, insupportable dans le bon sens...



Les habitants de la Haute ville (Nastassja Kinski et Vittorio Mezzogiorno), en proie aux affres du souvenir...

Comment percevait-elle son personnage ?

De la même manière que moi : un personnage d'une grande violence, d'une grande perversion, à la fois fort et fragile, susceptible de s'évanouir tel un songe mais apte à engendrer la force d'un cauchemar. Dans le travail Nastassja est plutôt « délicate », car elle est hypersensible et perfectionniste, deux choses paradoxales. Elle donne énormément et sans réserve, je dirais qu'elle devrait apprendre à se retenir car dès la première répétition, elle se met déjà dans un état second. Il faut tourner très rapidement avec elle, car elle se fatigue vite, elle se consume à chaque scène comme dans une sorte d'holocauste. Personnellement, c'est là une chose qui m'a fatigué sur le plan nerveux, à tel point qu'à la fin du film c'était devenu douloureux, car elle vibre tellement qu'elle vous conduit à l'angoisse. Il faut tenter de réussir des « scoops » avec elle, car à chaque scène elle va donner quelque chose de fabuleux, mais si vous êtes en retard ou si vous la faites trop répéter, intervient alors un processus de perfectionnisme, et elle voudra refaire la chose jusqu'au moment où vous l'aurez

totalement vidée de son contexte. Mais il est probable qu'elle ne retrouvera l'émotion voulue qu'à la trentième prise, et là croyez-moi ce sont des choses qui peuvent conduire au désastre ! Avec Gérard c'est tout à fait différent, il possède un tel métier, une telle capacité et une telle habileté que cela pourrait devenir dangereux, c'est-à-dire qu'à la limite on doit le remettre dans une situation où il faut qu'il dépasse son métier. De toute manière, il est toujours là tel une sorte de métronome...



Jean-Jacques Beineix, dirigeant Nastassja Kinski.

Qu'elle fut leur relation à tous deux durant le tournage ?

Une relation de chat à chien. Mais ce n'est pas une fatalité que ces animaux ne s'entendent pas. Une féline avec le plus félin des chiens, car il y a malgré tout chez Gérard une féminité et une sensibilité très grandes, et leurs relations étaient des relations de jeux, de regards et de séduction.

L'obligation de tourner dans les studios italiens

L'autre comédienne remarquable, c'est Bella la fiancée de Gérard...

Je crois que c'est la révélation du film. Elle est Espagnole, ce qui prouve qu'il faut voyager un peu ! Elle possède un grand métier et elle est à la fois intuitive et spontanée. C'est quelqu'un de très farouche dans son travail, elle demande beaucoup mais elle est très disponible, et cela m'a donné envie de retravailler avec elle. Dans son personnage et dans son aspect physique, elle est l'opposée et le pendant de Nastassja. L'une ne va pas sans l'autre, l'une est génératrice de l'autre. A elles deux, elles représentent cette dualité qui hante l'esprit de beaucoup d'hommes qui voudraient faire un tout symbolisant la femme idéale. Car, c'est aussi cela le film : un homme pris entre deux femmes.

Qu'elle fut la durée du tournage ?

Quinze semaines dont 80 % à Cinecitta et 20 % à Marseille.

Pourquoi les studios italiens ? Sont-ils mieux équipés ?

Pour la simple raison que studios italiens il y a, ce qui n'est pas le cas ici ! En France, nous avons quelques plateaux mais pas de vrais studios avec des ensembles de plateaux de diverses tailles sur lesquels on puisse travailler avec des industries d'accompagnement comprenant différents artisans. Il y a encore quelques architectes et menuisiers, mais le reste a été dispersé parce que la nouvelle vague ne voulait plus faire de films en studios, parce que c'était trop cher, ou parce que l'on avait cassé les studios. Alors on se retrouve dans une situation paradoxale, car la France demeure malgré tout pour moi, l'un des pays du monde qui jouit de la plus grande vitalité cinématographique. Nous avons certes des difficultés comme partout ailleurs, mais nous avons des producteurs, des distributeurs, des salles, et une énorme production de films...

Ainsi qu'un public disponible !

Absolument. Une industrie vivante est une industrie qui sait se recycler. Des salles ont été cassées, aujourd'hui il va falloir retrouver ces grandes salles pour adapter le cinéma au besoin du public en lui offrant tout ce qu'il ne peut trouver sur le petit écran.

Les conditions de travail en Italie sont-elles bonnes ?

Il y a des impératifs syndicaux comme en France. Au début mes rapports aves les Italiens étaient tendus, on s'est cherché, puis trouvé et nous avons vécu ensemble une grande histoire d'amour, d'ailleurs je serais très heureux de retravailler avec eux. Leur organisation est parfois très floue et à certains moments j'en ai été violemment irrité... Mais ils compensent par un génie et un sens inventif incroyables. Et puis s'ils vous demandent d'arrêter à une certaine heure, eux, savent en revanche reprendre à l'heure !

Et la musique ?

Elle n'est certes pas là par hasard, elle a été voulue car c'est autour d'elle que se greffe le film, d'ailleurs lorsque l'on parle de musique ce sont aussi des sons. J'ai dû me battre violemment pour obtenir le dolby. Néanmoins, celui que l'on a, n'est rien comparativement à celui que l'on aura pour le prochain film. Avec *La lune dans le caniveau*, j'ai découvert que la stéréophonie pouvait permettre des choses fantastiques, élargir encore la dimension du spectacle pour en donner davantage aux spectateurs. Mais dans ce domaine également, on se heurte au mur d'incompréhension des gens qui ont peur des techniques nouvelles et des innovations.

La recherche d'un nouveau langage cinématographique

Une attitude très française...

C'est terrible. Au-delà des clivages politiques, le drame vient de notre crainte permanente de l'avenir. C'est une problématique sociale que l'on ressent également dans le cinéma. Il faut se battre pour obtenir le scope, pour obtenir le dolby, etc... Dans ce film nous avons donc un son dolby au premier degré, mais je vous jure que le prochain je vais le concevoir en couleur, en scope et avec un son en relief ! Ainsi le langage cinématographique sera adéquat au procédé et on obtiendra un cinéma tri-dimentionnel. Ici le son et la musique sont le pilier du film et ils se substituent parfois au langage. Ainsi à l'entrée de Nastassja, la musique s'élève et tente de restituer au-delà des mots la notion du « coup de foudre ».

Qui a composé la musique ?

Elle a été conçue par un Libanais, Gabriel Yared, auquel on marchande la nationalité française, ce

qui est dommage, peut-être veut-on le voir partir aux USA, mais dans ce cas, je partirais avec lui, car nous avons fermement l'intention de commettre quelques autres méfaits ensemble. C'est-à-dire faire un opéra, non pas filmer de vieilles pierres, mais fabriquer un opéra contemporain moderne, une comédie musicale fantastique. Ce qui me séduit chez Gabriel, c'est qu'il est quelqu'un qui jusqu'à l'âge de vingt ans n'avait jamais touché un instrument de musique, avant d'être brusquement frappé par la grâce. C'est une capacité de musique très classique parallèlement à une irruption de modernité. Sa musique est parfois totalement incongrue, mais de cette incongruité géniale à laquelle se mêlent de temps à autre des accents à la Debussy ou Brahms, et un étonnant et harmonieux cocktail qui va du violon hollywoodien en passant par la symphonie stravynskienne. L'ensemble aboutissant à la puissante composition qui confère son âme à *La lune dans le caniveau*...

CRITIQUE

PAR GILLES POLINIEN

Depuis plusieurs mois, les rumeurs sur *La lune dans le caniveau* allaient bon train (... gouffre financier... tournage interminable... caprices de « la » Kinski... colères de Beineix... décors démesurés...) à tel point que le film s'était déjà bâti une belle réputation bien avant d'être terminé.

Après *Diva*, premier film et grand succès d'un créateur et visionnaire original des années 80, on attendait avec quelque impatience *La lune dans le caniveau*... Le résultat dépasse nettement nos espérances dans la mesure où Beineix nous donne non seulement l'impression d'avoir considérablement « mûri » son art (*Diva* pâtissait effectivement de quelques fautes de rythme et maladresses) mais nous confirme aussi son goût pour un cinéma de l'imaginaire. En effet, si *Diva* était un film policier déguisé en fantastique, *La lune dans le caniveau* est bel et bien un film fantastique déguisé en policier.

Les premières images de *La lune dans le caniveau* semblent sorties en droite ligne d'un film de Dario Argento (cette comparaison revêt une toute autre signification lorsqu'on sait que Beineix n'a jamais vu de film du nouveau maître italien...) : sur une musique au tempo très particulier, la caméra file à toute allure le long d'un caniveau. Il fait nuit et la rue est déserte. La caméra, toujours à vingt centimètres du sol, suit maintenant la course d'une femme, portant des escarpins, poursuivie par un homme au pas lourd et inquiétant... Quelques instants plus tard, un travelling nous dévoile le corps de la femme aux escarpins gisant sur le trottoir, un rasoir rouillé dans la main droite... un filet de sang s'échappant de sa gorge jusque dans le caniveau où se reflète la lune. Par la seule magie de son objectif, Beineix réussit à plonger le spectateur dans un univers différent, sorte de rêve lourd et moite, que seul un effort surhumain parviendrait à briser.

La jeune fille qui s'est suicidée après avoir été violée était la sœur du docker Gérard (Gérard Depardieu) et celui-ci, obsédé par l'image de la lune se mirant dans la flaque de sang, ne pense plus qu'à retrouver le violeur... Gérard aimait tellement sa sœur que cela en frôlait l'inceste... Or le hasard va l'amener à rencontrer Loretta (Nastassja Kinski), qui ressemble à la sœur de Gérard et vit dans la ville haute, riche et propre. Gérard, lui, évolue dans les bas-fonds de la cité portuaire. Son univers, ce sont les docks où il travaille, les cafés insalubres fréquentés par des prostituées et des alcooliques, une maison délabrée en face de laquelle scintille un panneau publicitaire pour une marque d'alcool au cynique slogan de « Try another world » (« Essayez un autre monde »). Mais lorsqu'on appartient au monde « d'en bas », c'est pour l'éternité et l'amour n'aplanit pas toujours les problèmes et les barrières.

La lune dans le caniveau est un film étrange qui ne répond à aucune classification, si ce n'est celle de film surréaliste. Surréaliste par sa photo et ses décors (la misère n'était jamais apparue si belle et fascinante à la fois sur un écran de cinéma), par le jeu troublant de ses acteurs, par le scénario qui ressemble à celui d'un « anti conte de fées » et par la mise en scène de Beineix privilégiant les prises de vues aux angles inhabituels, ou bien ne reculant pas devant l'utilisation, pour une maquette, de papier aluminium censé représenter l'océan lors d'une scène nocturne de toute beauté...



« Un certaine identité de la Mort » (Nastassja Kinski).

Mais ce climat surréaliste débouche, et c'est logique, sur un sentiment d'oppression très dur à supporter : l'univers décrit par Beineix n'offre aucun espoir (sensation renforcée par une action se situant presque toujours de nuit, une moiteur de l'atmosphère rendant les personnages perpétuellement agressifs et plutôt portés sur l'alcool qui les fera peut-être oublier l'univers dans lequel ils vivent). La scène (unique) où Depardieu parvient pourtant à « s'évader » vers un autre monde, celui pur et « féerique » dominé par la cathédrale, semble irréelle tellement elle baigne dans l'onirisme.

Le sentiment d'étouffement est surtout provoqué par ce caractère inéluctable du Destin des personnages condamnés malgré eux à subir le monde dans lequel ils évoluent. Gérard a autant besoin de quitter la ville « d'en bas » que Loretta cherche à échapper au vide insupportable de la ville « d'en haut ». *La lune dans le caniveau* ressemble à une tragédie où les deux principaux protagonistes attirés l'un vers l'autre sont déchirés de part et d'autre par un entourage hostile issu du heurt de deux mondes opposés.

La mise en scène de Beineix, comme pour mieux matérialiser ce sentiment d'oppression, ressemble à une pièce de théâtre. Les personnages ne se déplacent jamais d'un endroit à un autre, ils sont prisonniers de leur condition. Chaque scène équivaut à un lever de rideau sur un nouveau décor... Cet univers à l'espace restreint est censé impliquer davantage le spectateur dans l'action et le positionner ainsi si près des personnages qu'il devra faire un effort d'imagination (ce n'est pas par hasard ou par négligence de la part du réalisateur si le fil « policier » de l'action se rompt à plusieurs reprises et si, finalement, l'histoire ne revêt plus qu'un intérêt secondaire). Beineix nous livre ici une partie de ses fantasmes sans pour autant nous donner la clef qui permettra d'en trouver la solution... ou tout simplement d'en sortir. C'est donc au spectateur de faire un effort d'imagination s'il désire aller au-delà de l'ambiguïté première du film. Il serait vain en effet de tenter d'expliquer *La lune dans le caniveau* car chacun ressentira le film d'une manière différente. Pourquoi, comme à l'école, être tenté de décortiquer un poème, allant jusqu'à lui trouver une signification que même l'auteur n'avait point imaginée ? La force de la poésie est bien de se laisser porter par les mots pour les images et sentiments qu'ils évoquent en chacun de nous.

Beineix a réalisé *La lune dans le caniveau* à la manière d'un poème et il faut s'y laisser guider sans pudeur ou retenue pour succomber à la beauté des images comme au charme de la musique... ■ **Gilles Polinien**

France-Italie 1983 — Production : **Gaumont, TF1, SFPC (Paris), Opera Film Produzione (Rome).** Prod. : **Lise Fayolle.** Réal. : **Jean-Jacques Beineix.** Scén. : **J.J. Beineix, Olivier Mergault,** d'après le roman de **David Goodis.** Phot. : **Philippe Rousselot.** Déc. : **Hilton Mac Connico.** Cost. : **Claire Fraisse.** Mont. : **Monique Prim, Yves Deschamps.** Mus. : **Gabriel Yared.** Son : **Pierre Gamet.** Maq. : **Otello Sisi.** Eff. spéc. : **Cataldo Galiano, Jean-Marc Mouligne.** Maquettes : **Emilio Ruiz Del Rio.** Ass. réal. : **Gérard Pujolar, Inigo Lezzi.** Scripte : **Patricia Zulini.** Louma : **François Chenivesse.** Int. : **Gérard Depardieu** (Gérard), **Nastassja Kinski** (Loretta), **Victoria Abril** (Bella), **Vittorio Mozzogiorno** (Newton Channing), **Dominique Pinon** (Frank), **Bertice Reading** (Lola), **Gabriel Monnet** (Tom), **Milena Vukotic** (Frieda), **Bernard Farcy** (Jésus), **Anne-Marie Coffinet** (Dora), **Jacques Herlin** (La Guimbarde), **Rudo Alberti** (gardien cathédrale), **Katia Berger** (Catherine), **Rosa Fumeto** (Dalila), **Grasiano Giusti** (le mal rasé), **Fred Ulysse** (Ruthman), **Victor Cavallo** (1er tueur), **Jean-Roger Milo** (2e tueur), **Jean-Pierre Laurent** (gros homme), **Claudia Pola** (lutteuse). Dist. : Gaumont. 137 mn. Eastmancolor. Panavision. Dolby Stereo. Cinémascope. **(27-4).**

VIDEO FANTASTIQUE

NOTRE FAVORI :



(THEATRE OF BLOOD)
(U.S.A., 1972)

INTERPRETATION : VINCENT PRICE, DIANA RIGG, IAN HENDRY, HARRY ANDREWS
REALISATION : DOUGLAS HICKOX
DUREE : 1 h 40
DISTRIBUTION : WARNER

SUJET : « Acteur shakespearien de génie, selon lui, Edward Lionheart supposait tout naturellement que le grand prix de la critique décerné par ses membres comme trophée annuel au meilleur acteur, lui reviendrait de droit après ses multiples et brillantes performances. Or, c'est à un jeune espoir que sera attribué la suprême récompense. Lionheart, considéré comme mort, réapparaîtra pour exercer une impitoyable vengeance...

CRITIQUE : Le film de Douglas Hickox, qui bénéficie de l'admirable et savoureuse prestation de Vincent Price, porte avec humour et sensibilité l'accent sur la dérisoire vanité des comédiens. Renouvelant sa performance des deux *Docteur Phibes,* Price retrouve ici un rôle à facettes (peut-être son meilleur) dans lequel il déploie l'éventail de son talent pour devenir ce personnage étonnant qu'est Lionheart. Il évoque toute la grandeur et la décadence de cet acteur condamné à trouver sa plus fidèle audience auprès d'un groupe de clochards devenus assassins pour servir ce mégalomane en délire, qui s'est érigé metteur en scène de la Mort. Reprenant chacun des grands rôles du répertoire shakespearien (Richard III, Cymbeline, Le marchand de Venise, Coriolan, etc.), Lionheart orchestre les plus belles scènes de sa carrière dans lesquelles ses futures victimes lui donnent une à une leur ultime réplique. Moments savoureux, où l'on peut apprécier Price dans quelques mémorables compositions : délirant et précieusement ridicule en coiffeur londonien, tragique et cruel en Marchand de Venise, incisif et ironique en chirurgien de fortune... Il fallait assurément tout son talent pour apporter une telle dimension à ce personnage, tantôt furieux et arrogant (lors de son apparition théâtrale parmi les membres de la critique), grand seigneur condescendant et blasé qui émeut (au moment où les clochards le découvrent après sa tentative de suicide), ou terriblement sarcastique (dans la scène de la « dégustation » vinicole). Avec un panache et une élégance remarquables, Price met toute sa verve d'authentique acteur shakespearien à endosser la personnalité de ce comédien qui interprète mal Shakespeare, et l'ignore.
Autour de lui, une brillante équipe d'acteurs rivalisant d'humour et de talent dont Robert Morley, Harry Andrews et Jack Hawkins, époustouflant de sérieux et de cocasserie. Dans le rôle insolite de sa fille Edwina, on reconnaît la délicieuse Diana Rigg *(Chapeau melon et bottes de cuir)* qui fait avec beaucoup de maîtrise et de sensibilité la preuve d'un réel talent de comédienne. Il serait dommage d'évoquer *Théâtre de sang*, en omettant de citer l'élément qui lui confère sa force et son souffle dramatique : sa musique. Composée par Michael J. Lewis, elle révèle toute la dimension tragique de cet univers théâtral dans lequel les ambitions, les espoirs et les tourments d'un comédien acquièrent une grandiloquente démesure. Epousant les superbes images de ce théâtre de la mort, elle leur confère une somptueuse poésie aux accents de désespoir et de cynique amertume.
Copie et duplication excellentes.

Cathy Karani

Magazine dirigé par **Cathy Karani**, avec la collaboration de **Olivier Billiottet, Marion Ciblat, Gilles Polinien** et **Daniel Scotto.**



ma sélection :

3 Dario Argento, le maître du thriller terrifiant.

Sergio Gobbi



FRANCE : SUPER PRODUCTIONS VIDEO
PARIS : 19, rue de Berri, 75008 - Tél. 562.65.54 - Télex 643 067 F
CANNES : LE FRAGONARD - 160, rue d'Antibes, 06400 - Tél. (93) 94.00.04

BELGIQUE : SUPER PRODUCTIONS VIDEO - BELGIUM
BRUXELLES : 241, rue Royale, 1030 BRUXELLES

SUISSE : DISQUES OFFICE
FRIBOURG : Route de la Glane - 35CH, 1700 FRIBOURG - Tél. 037.24.62.61
Télex 36424





L'OISEAU AU PLUMAGE DE CRISTAL

Un journaliste est soupçonné d'un meurtre mystérieux dont il a été le témoin...



SUSPIRIA (cassette d'or)

Quand les hallucinations épouvantables d'une jeune ballerine deviennent réalité...



LE CHAT A NEUF QUEUES

Enquête sur un meurtre commis à cause d'un vol pour lequel personne ne porte plainte...



CROCODILE

(Inédit)
(Thaïlande, 1977)

INTERPRETATION : NAT TUVANAI, TANY TIM, ANGELA WANG
REALISATION : SOMPOTE SANDS
DUREE : 1 h 28
DISTRIBUTION : VIP

SUJET : « L'expérimentation d'une bombe atomique provoque de nombreux cataclysmes dans la mer de Chine. Toutes ces perturbations de la nature entraînent la mutation d'un crocodile qui, devenu gigantesque, détruit et dévore tout... »



CRITIQUE : Le cinéma thaïlandais, en dépit d'une production importante souvent orientée vers le fantastique, n'est que peu ou pas distribué en France. Faut-il le regretter ? On serait tenté de s'interroger après la vision de cet indigent *Crocodile* guère représentatif, en fait, des thèmes traditionnels du cinéma fantastique thaïlandais plutôt axé sur les légendes ou les démons, et qui se range plutôt dans la catégorie des innombrables sous-produits de l'année 75 ayant tenté d'exploiter le filon Jaws.
Une mise en scène et une direction d'acteurs inexistantes et un montage aux limites de l'amateurisme réussissent à rendre parfois presque incompréhensible une histoire pourtant simpliste, mais invraisemblable. On se demande ainsi pour quelles obscures raisons un typhon provoqué par une explosion atomique a pu créer une mutation de taille, et pourquoi chez un seul crocodile alors que le pays en est infesté. Comparativement aux habitations, le vilain reptile a bien six mètres de haut et trente de long ; ces proportions respectables ne l'empêchent pas de happer deux victimes au bord d'une plage alors que celles-ci ont pied et ce, sans se faire remarquer ni s'échouer. Sans doute sa taille varie-t-elle suivant ses lieux d'attaque... Mais pourquoi se soucier de logique quand on sait de plus que ce crocodile vit dans de l'eau de mer ? Dans le même style, citons encore la dynamite à mèche qui brûle sous l'eau, les héros qui montent la garde en plein jour alors que la mer est totalement déserte mais dorment tous la nuit quand le monstre est proche, ou bien enfin le crocodile qui joue à saute-mouton avec les bateaux comme un vulgaire poisson volant.
Quand intervient le combat final entre le reptile et les trois héros (un policier, un scientifique, un vieux marin !) il y a déjà bien longtemps que le spectateur a été dévoré par l'ennui...
Bon état de la copie. Son coupé à la fin.

(O.B.)

LES GUERRIERS DE L'APOCALYPSE

(TIME SLIP)
(Japon, 1980)

INTERPRETATION : SONNY CHIBA, ISAO NATSUKI
REALISATION : KOSEI SAITO
DUREE : 1 h 50
DISTRIBUTION : PLATINIUM VIDEO

SUJET : « Un escadron de l'armée japonaise, transporté 400 ans en arrière lors d'un glissement du temps, intervient dans un conflit entre samouraïs... »

CRITIQUE : *Les guerriers de l'apocalypse*, malgré d'énormes moyens de production, d'extraordinaires qualités techniques et artistiques, ainsi qu'un sujet passionnant, engendre la plus grande déception, résultant d'une mauvaise exploitation des ressources d'un scénario pourtant riche, prétexte à de nombreuses variations. La mise en scène demeure trop sage, trop impersonnelle, et Kosei Saito, n'osant pas user de sa caméra inventivement, ne parvient pas à traduire par l'image le souffle épique de cette aventure dans le temps. Ne restent que les tumultueuses batailles, les spectaculaires cascades, l'important déploiement de figurants costumés, une reconstitution historique minutieuse, une certaine philosophie japonaise que les spectateurs européens apprécieront difficilement, et une musique « jurant » avec le contenu visuel du film par une orchestration occidentale, prenant parfois — horreur ! — des accents de flamenco espagnol. Dommage. Duplication correcte.

(D.S.)







LES YEUX DE LA FORET

(THE WATCHER IN THE WOODS)
(U.S.A., 1979)

INTERPRETATION : BETTE DAVIS, CAROL BAKER, LYNN HOLLY JOHNSON
REALISATION : JOHN HOUGH
DUREE : 1 h 23
DISTRIBUTION : WALT DISNEY

SUJET : « Une famille s'installe dans une maison de campagne. Des phénomènes étranges se produisent et révèlent l'existence d'un drame ayant eu lieu trente ans auparavant... »

CRITIQUE : Seconde tentative de renouvellement du style Disney, après le déconcertant *Trou noir*. Sur une histoire classique de maison hantée, où curieusement, un être d'une dimension temporelle se substitue à l'habituel « poltergeist », John Hough, en esthète acharné de l'image, préfère s'attarder à la reconstitution d'un savant puzzle visuel, (jeux de miroirs, éclipses, boîte à musique), négligeant parfois ses fonctions de réalisateur. Eliminant cependant toute mièvrerie du propos, il confère à celui-ci une certaine crédibilité, qu'acceptera facilement un public familial. Les scènes-choc, timides (ne transgressant pas les directives d'une production consciente de son passé cinématographique), innovent par une insertion cohérente dans une atmosphère anglo-saxonne subtile, que se plaît à concocter John Hough, en digne héritier du cinéma gothique.
Le récit progresse selon une structure précise, tout comme une œuvre musicale et le rythme naît de cette alternance et de ce jeu de construction filmique ; la musique de Stanley Myers, aérienne et diffuse, s'intègre parfaitement dans cette structure, sans jamais la paraphaser. Des soucis internes d'organisation (apparition éclair de David Mc Callum, prestation désordonnée de Bette Davis) déséquilibrent quelque peu une interprétation traditionnelle, sans l'altérer vraiment.
Duplication correcte.

(D.S.)

MUTANT

(U.S.A., 1981)

INTERPRETATION : JESSE VINT DAWN DUNLAP, JUNE CHADWICK
REALISATION : ALLAN HOLZMAN
DUREE : 1 h 17
DISTRIBUTION : GCR

SUJET : « Sur la planète Xarbia, dans le cadre de recherches sur la nutrition, une expérience hasardeuse donne naissance à un mutant sanguinaire et rusé, qui s'empressera de se servir des humains comme principale source d'alimentation... »

CRITIQUE : Mésestimé lors de sa récente sortie en France, *Mutant* recèle dans les méandres de son scénario bien des surprises inhabituelles, même si les fans de science-fiction pensent, avec indignation, qu'*Alien* n'est pas loin.



Corman, en producteur habile, considérant qu'une recette à succès doit resservir (il n'existe pas ou peu de modèle unique), n'hésite donc pas à plagier l'illustre prédécesseur. Allan Holzman, malgré d'énormes contraintes économiques, en tire tout le profit (ainsi que le faisait Corman à ses débuts). Ici, le mutant résulte d'une expérience génétique douteuse, et puise ses origines dans la race humaine, héritant de celle-ci, cruauté, perversité et perfide intelligence. Né pour résoudre le problème de malnutrition des humains, le mutant échappera à ses créateurs pour les dévorer ensuite. Ce retournement de situation astucieux, qui ne limite pas le propos à une simple course-poursuite échevelée, se superpose à une bonne dose d'humour et d'érotisme sanglant (la généticienne « enfourchée » de bas en haut par l'appendice caudal — ? — du mutant), où l'horreur omniprésente risque de dérégler quelque peu les fonctions digestives du vidéo-spectateur.
La solide interprétation, quoique légèrement caricaturale, évolue dans des décors étonnamment conçus, dérivés d'emballages en polystyrène. La mise en scène, nerveuse, joue sur les réactions sensorielles immédiates du spectateur plutôt que de solliciter des stimulis émotionnels, apparentant le film à un gigantesque train-fantôme, et met en valeur des effets spéciaux techniquement rudimentaires, mais visuellement efficaces.
Bref, un film fort réjouissant, et sans prétention aucune.
Duplication correcte. **(D.S.)**

MORTS SUSPECTES

(COMA)
(U.S.A., 1977)

INTERPRETATION : GENEVIEVE BUJOLD, MICHAEL DOUGLAS, RICHARD WIDMARK, RIP TORN
REALISATIION : MICHAEL CRICHTON
DUREE : 1 h 44
DISTRIBUTION : RCV

SUJET : « Au sein du Boston Hospital, d'étranges défaillances post-opératoires se produisent consécutivement à de bénignes interventions entraînant chez le patient un coma irréversible... »

CRITIQUE : Avec cette froide distanciation qui caractérise davantage son œuvre de cinéaste que d'écrivain, Michael Crichton nous entraine dans l'univers aseptisé d'un hôpital-usine dont il démonte progressivement et avec un évident plaisir les rouages les plus secrets. Armé d'un cynisme tout professionnel (il fit des études de médecine, domaine qui le passionne autant que l'univers de la science-fiction), Crichton promène sa caméra avec une glaciale maîtrise. *Coma* est un film jouant comme à loisir sur les oppositions. Tout d'abord par son décor. L'hôpital, qui souvent représente pour le malade l'ultime planche de salut, devient ici une gigantesque morgue : on n'en sort pas guéri, on y meurt ! Le médecin, qu'on se plait à croire solide et équilibré, ne correspond plus à cette image, c'est une femme dont l'aspect fragile révèle la tension interne qui se manifeste au sein de son couple (sa profession entraînant un refus d'assumer sa nature féminine). La notion de conscience s'effrite elle aussi, le chirurgien ne se sent nullement concerné par ses patients qui défilent sur la table du bloc opératoire, seule une atteinte directe éveille un intérêt soudain (lorsque son amie meurt inexplicablement à la suite d'un simple curetage, le docteur Suzan Wheeler découvre brusquement que la mort peut avoir un visage). Avec l'apport de ces éléments, la tension monte et l'horreur s'accroît pour atteindre son paroxisme au sein du Jefferson Institut. Car c'est dans les murs de ce laboratoire futuriste que sont « stockés » les comateux, futurs donateurs involontaires de cette bourse aux organes, réservée à une caste d'élus (la médecine devenant l'apanage de quelques privilégiés et n'assumant plus sa fonction de secouriste de la détresse humaine).
Froidement, et avec une implacable assurance, Crichton dépeint cet univers de cauchemar aidé en cela par une technique irréprochable et un décor dont les couleurs et les composants contribuent à intensifier le climat de terreur instauré (murs verdâtres de l'hôpital, bâtiment uniformisé par le verre qui n'absorbe aucun reflet, et salle de conservation des corps du Jefferson Institut dont la nudité vous fait frissonner !).



Quelques doses d'un humour macabre à souhait viennent apporter une note cynique qui s'intègre parfaitement dans le propos de l'auteur. *Morts suspectes* se révèle une œuvre intelligente, juxtaposant avec finesse notre monde contemporain à celui de la science-fiction, lequel semble offrir bien plus d'attraits pour Michael Crichton que les vertus humanitaires... En outre, le film bénéficie d'une solide équipe de comédiens où se distinguent Richard Widmark en ambitieux médecin chef du Boston Hospital et la délicieuse Geneviève Bujold, parfaitement crédible dans son rôle de chirurgienne traquée à la recherche de la vérité.
Copie et duplication excellente. **(C.K.)**

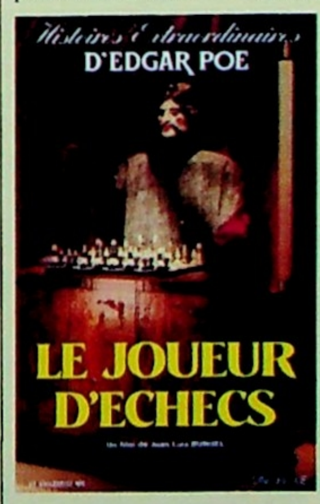
LE JOUEUR D'ECHECS

(France-Mexique, 1981)

INTERPRETATION : JEAN-CLAUDE DROUOT, DIANA BRACHO
REALISATION : JUAN LUIS BUNUEL
DUREE : 57 mn
DISTRIBUTION : CINETHEQUE

SUJET : « Maëlzel, mécanicien renommé, présente son fameux automate, le Joueur d'Echecs, à un riche Mexicain. Maëlzel tombera amoureux de la jeune femme de son hôte. Un drame terrible se nouera alors... »

CRITIQUE : Edgar Poe, passionné d'énigmes et de cryptogrammes, trouva dans la tournée que fit Maëlzel à travers l'Amérique avec l'automate Joueur d'Echecs construit par De Kempelen, matière à écrire une nouvelle (mettant Maëlzel lui-même en scène et lui attribuant une mort originale), s'attachant à démontrer, avec une rigueur parfaite, l'existence d'un homme (plus précisément d'un cul-de-jatte) dans l'automate, reléguant l'histoire à un second plan.
Juan Bunuel met en image avec grâce et sophistication, dans un décor fleuri et doré, ce conte cynique et morbide d'amours nécrophiliques, jouant sur une opposition de climats (fraîcheur de l'hacienda, chaleur torride du désert mexicain) et allie une technique irréprochable à une direction d'acteurs de qualité. L'atmosphère chère à Poe, fidèlement transcrite, s'embellit d'un romantisme vénéneux. La très belle Diana Bracho concrétise d'un regard troublant toutes les émotions et les contradictions qui s'agitent en elle, face à un Jean-Claude Drouot un peu terne, insuffisamment pervers. Le dénouement, tragique et brutal, théâtral à souhait, clôt singulièrement ce téléfilm superbe. Duplication correcte. **(D.S.)**



BACCHANALES INFERNALES

(UN URLO DALLE TENEBRE)
(Italie, 1975)

INTERPRETATION : PATRIZIA GORI, JEAN-CLAUDE VERNE, RICHARD CONTE, FRANCOISE PREVOST



REALISATION : ANGELO PANNACCIO
DUREE : 1 h 10 (vidéo)
DISTRIBUTION : MPM

SUJET : « A la suite de la découverte d'un mystérieux talisman, un jeune homme se trouve envoûté par des puissances maléfiques. Sa jeune sœur religieuse fait appel à un exorciste pour le libérer ».

CRITIQUE : Afin d'exploiter le succès phénoménal de *L'Exorciste,* les producteurs italiens ont, dès 1974, inondé le marché de diverses *diableries.* Si l'on excepte l'excellent *Antéchrist* et l'honorable *Démon aux tripes,* il faut bien reconnaître que les sous-produits ne manquèrent pas et *Bacchanales infernales* en constitue un exemple flagrant.
Affublé d'un titre racoleur et abusivement distribué comme produit érotique, *Bacchanales infernales* s'avère en fait une assez médiocre histoire de possession diabolique vaguement parsemée de séquences sexy prévisibles (messe noire, démons obscènes, langage ordurier). Si la nullité totale n'est pas atteinte, le film en contrepartie ne se hisse jamais à un niveau très élevé ; on perçoit distinctement que le désir de récupérer à tout prix les éléments primordiaux de *L'Exorciste* n'a finalement abouti qu'à un « patchwork » dénué de toute logique où un invraisemblable bric à brac surnaturel se mélange à de timides scènes d'horreur, à des meurtres inutiles et illogiques, l'ensemble agrémenté d'un alibi religieux, censé être l'élément sérieux du film.
Il faudra attendre les dix dernières minutes pour voir arriver un exorciste bien mou et bien fatigué. Sans vergogne, le réalisateur plagie alors Friedkin (le prêtre au pied de la maison dont la silhouette se découpe dans l'éclairage de la pièce maudite). Le vétéran américain Richard Conte, dont ce fut l'avant-dernier film, prête ses traits au personnage. Un bien triste chant du cygne...
Duplication correcte. **(O.B.)**

LA BATAILLE DE MARATHON

(LA BATTAGLIA DI MARATONA)
(Italie, 1959)

INTERPRETATION : STEVE REEVES, MYLENE DEMONGEOT, DANIELLE ROCCA, ALBERTO LUPO
REALISATION : MARIO BAVA et JACQUES TOURNEUR
DUREE : 1 h 30
DISTRIBUTION : VIP

SUJET : « Philipidès, vainqueur des Jeux Olympiques, devient le chef de la Garde Sacrée d'Athènes. Il s'éprend d'Andromède, promise depuis l'enfance à Théocrite, traitre complotant afin de prendre le pouvoir et rétablir l'ancienne tyrannie. Théocrite profitera du débarquement des Perses, dirigés par Dairus, pour mettre son plan à exécution. Mais Philipidès veille, et ira quérir l'aide des Spartiates pour refouler l'envahisseur. Hélas, il ne pourra empêcher la plaine de Marathon d'être le théâtre de la sanglante bataille. »



CRITIQUE : Commencé par Jacques Tourneur, qui devait céder sa place à Mario Bava, *La bataille de Marathon* porte indiscutablement la « patte » du grand metteur en scène italien. Malgré la facture assez classique, il est difficile de ne pas y reconnaître l'affection toute particulière que porte Bava aux éclairages indirects à dominante rouge et bleue, conférant à certaines scènes un aspect des plus étrange. Indiscutablement, par l'extrême beauté des décors et des costumes, le nombre impressionnant de figurants et la musique parfaitement adaptée de Roberto Nicolos, *La bataille de Marathon* s'avère une réussite. A signaler en particulier la maîtrise de Bruno Valati pour ses images sous-marines, qui, véritables morceaux de bravoure, sont toutes d'une limpidité stupéfiante.
Steve Reeves et Mylène Demongeot, parfaits dans leurs rôles respectifs, contribuent à faire de cette œuvre un film distrayant et convaincant.
Duplication moyenne. **(M.C.)**



CHARLY

(U.S.A., 1968)

INTERPRETATION : CLIFF ROBERTSON, CLAIRE BLOOM
REALISATION : RALPH NELSON
DUREE : 1 h 38
DISTRIBUTION : THORN EMI

SUJET : « Charly Gordon, retardé mental, subit une opération chirurgicale, destinée à éveiller son intelligence. Celle-ci se décuple exceptionnellement, jusqu'à un déclin imprévu et irréversible... »

CRITIQUE : Tiré d'un best-seller (« Des fleurs pour Algernon » de Daniel Keyes), *Charly,* émouvant film de Ralph Nelson, représente un vibrant plaidoyer et un constat accablant de la non-insertion sociale des handicapés mentaux. Nelson ne manque pas d'affirmer, comme il le fit dans *Soldat bleu* ou *Le vent de la violence,* son antiracisme cinglant et forcené. Avec tact, sensibilité et amertume, il trace le portrait de Charly et de ceux qui l'entourent, cyniques ou condescendants. Charly, perpétuellement en proie aux plaisanteries douteuses de ses collègues de travail, deviendra la victime d'une science aveugle. Les docteurs s'intéresseront à lui afin de servir leur réputation et leur carrière. Seule, la psychologue Alice Kinnian (Claire Bloom) s'adressera à Charly sans préjugés. Ensemble, ils vivront un amour impossible...
En faiseur d'images chevronné, Nelson domine nettement son sujet, lui conférant une touche intimiste, achevant de le rendre crédible. Le parallèle établi entre les réactions psychologiques de Charly et de la souris Algernon (cobaye-prototype de l'expérience de réactivation de l'intelligence), s'avère suffisamment adroit, et lorsque la souris meurt, le destin de Charly semble inéluctable. Nelson préfère cependant amorcer puis éluder la régression de Charly, par petites touches, plutôt que de décrire avec complaisance la nette détérioration proposée par le roman.
Cliff Robertson interprète Charly sans outrances, admirablement secondé par Claire Bloom, excellente actrice oubliée des metteurs en scène contemporains.
La musique de Ravi Shankar, s'inspirant, comme Bartok, de différentes ethnies musicales, riche de sonorités et de couleurs, s'intègre à merveille dans le film, lui conférant une dimension humaine inégalée.
Une œuvre superbe, tronçonnée une fois de plus, par le despotique « Pan and Scan ».
Duplication moyenne. **(D.S.)**

C'EST ARRIVE DEMAIN

(IT HAPPENED TOMORROW)
(U.S.A., 1943)

INTERPRETATION : LINDA DARNELL, DICK POWELL, JACK OAKIE
REALISATION : RENE CLAIR
DUREE : 1 h 24
DISTRIBUTION : VIP

SUJET : « Un journaliste apprenant la veille les événements du lendemain, s'en servira pour écrire des articles à sensation. Entre-temps, il connaîtra le jour et l'heure de sa mort... »

CRITIQUE : Réalisé aux U.S.A. après *Ma femme est une sorcière, C'est arrivé demain* possède toutes les qualités d'une grande comédie américaine. René Clair, metteur en scène talentueux, évolue avec aisance dans un



monde de quiproquos, de coups de théâtre, de rebondissements, et s'amuse à embrouiller le récit à l'extrême pour mieux l'ordonner ensuite. Il exploite avec finesse un scénario astucieux, écrit en collaboration avec Dudley Nichols, teinté de merveilleux et de surnaturel, où les adultes se comportent et agissent comme des enfants, et dirige à la perfection l'excellent trio Darnell-Powell-Oakie. La psychologie des personnages rapidement établie (Oakie en mage italien furibond provoque la plus grande hilarité), René Clair se livre à un subtil jeu d'images, véritable tourbillon de gaieté, relevant parfois du « brouillage visuel » (Linda Darnell, entrant dans sa chambre, est prise pour un voleur), et jongle allègrement avec les situations. Les dialogues, savoureux, remarquablement élaborés, puisant leur origine dans le vaudeville, et la musique virevoltante de Robert Stolz, parachèvent l'œuvre de René Clair. Nous sommes loin des films populistes du réalisateur *(Le million, A nous la liberté)*, bien que son goût pour des actions fugitives, délibérément confuses et interchangeables subsiste.
De pirouettes en pirouettes, il signe un film magique, élégant, résolument optimiste.
Duplication correcte. **(D.S.)**

LE LOUP DES MALVENEURS

(France, 1942)

INTERPRETATION : MADELEINE SOLOGNE, GABRIELLE DORZIAT, PIERRE RENOIR
REALISATION : GUILLAUME RADOT
DUREE : 1 h 21
DISTRIBUTION : CINETHEQUE

SUJET : « Au château des Malveneur, une vieille malédiction frappe encore les descendants du premier châtelain, qui se transforma une nuit en loup... »

CRITIQUE : Oublié depuis de nombreuses années, introuvable, *Le Loup des Malveneur* reparaît miraculeusement. Film légendaire, il représente une incursion intéressante du cinéma français dans le domaine du fantastique. Lumières envoûtantes, orages dantesques, longs couloirs et caves suintantes, portes qui grincent, fenêtres s'ouvrant violemment, par lesquelles s'engouffre un vent furieux, se réfèrent à un cinéma anglo-saxon, et le récit, assemblage de thèmes différents (la lycanthropie, et la recherche scientifique sur la régénération des cellules) s'apparente parfois au *Frankenstein* de James Whale, notamment lors d'une battue finale, et au *Fantôme de l'Opéra* de Rupert Julian (le savant-fou, incarné par Pierre Renoir, joue une valse sur son orgue).



Malgré cette multiplicité, voire cet éparpillement, l'intérêt se maintient constamment, ne chutant que lorsqu'une explication rationnelle de l'intrigue intervient. Le film ne serait alors qu'un drame policier, si l'ultime scène (les paysans tuant un loup échappé du laboratoire du savant) ne remettait en cause tous les arguments de l'histoire.
Gabrielle Dorziat, en châtelaine autoritaire, domine l'interprétation, laissant peu de place au jeu de Madeleine Sologne et de Pierre Renoir.
Etat du film moyen.
(D.S.)



LA NUIT DES DIABLES

(LA NOTTE DEI DIAVOLI)
(Italie, Espagne, 1972)

INTERPRETATION : JOHN GARKO, AGOSTINA BELLI
REALISATION : GIORGIO FERRONI
DUREE : 1 h 35
DISTRIBUTION : PROSERPINE

SUJET : « A la suite d'un accident de voiture, un jeune homme trouve refuge chez de curieux paysans. Ce qu'il découvrira le mènera à la folie... »

CRITIQUE : Œuvre mineure du cinéma fantastique italien, *La nuit des diables* propose une version originale du thème des morts-vivants. L'action se situe en Yougoslavie, où les croyances populaires, encore vivaces, génèrent des histoires que l'on conte la nuit tombée. Ici, le mort-vivant se nomme « Burdala », et seul le refus de la mort, et celui de quitter les êtres qu'il aime, lui insufflent suffisamment de force pour vivre encore (explication beaucoup plus poétique que celle découlant des pratiques vaudou).
S'inspirant de Tolstoï, le récit, habile et très linéaire, respecte le principe de ces légendes macabres. La mise en scène, jouant sur une alternance jour/nuit-action/inaction, réussit pleinement à captiver par sa vigueur et son ingéniosité. Les couleurs du jour, traitées dans des tons très pâles, s'opposent à une dominante bleue criarde, lorsque, la nuit, la peur envahit l'écran.
Architecte de l'image, Giorgio Ferroni use de sa caméra avec une sinuosité toute latine, et soigne sa mise en scène ; certaines séquences visuellement réussies (les deux petites filles figées derrière une minuscule fenêtre, les yeux d'Agostina Belli à travers les fentes d'une porte délabrée) relèvent d'avantage d'un traitement artistique que purement cinématographique. Mal à l'aise dans les scènes romantiques, Ferroni témoigne toutefois d'un sens visuel aigu, notamment lors des dernières images, magistralement maîtrisées (le jeune homme attaqué par les morts-vivants lorsqu'il s'enfuit à bord de sa voiture). Le dénouement final, cruel et sarcastique, surprend et satisfait totalement.
Duplication correcte.
(D.S.)

ORCA

(ORCA THE KILLER WHALE)
(U.S.A., 1976)

INTERPRETATION : RICHARD HARRIS, CHARLOTTE RAMPLING, WILL SAMPSON, BO DEREK
REALISATION : MICHAEL ANDERSON
DUREE : 1 h 28
DISTRIBUTION : THORN EMI

SUJET : « Appâté par les gains que procurerait la capture d'une orque, un pêcheur ne parvient, au cours d'une expédition au large des côtes canadiennes, qu'à blesser un mâle et tuer sa femelle. La vengeance du mammifère désespéré le poussera à attaquer embarcations et village côtier où le pêcheur a trouvé refuge comme pour décider ce dernier à accepter un duel. Relevant le défi, l'homme affrontera l'animal au cours d'un ultime combat parmi les icebergs de l'océan arctique... ».



CRITIQUE : Bâti sur un schéma narratif évoquant celui des *Dents de la mer*, le film de Michael Anderson diffère cependant de l'œuvre de Ste-

ven Spielberg. Ici c'est l'homme qui, lors de la première partie du récit, fait figure de monstre face à l'animal, tandis que celui-ci s'avère, en revanche, très proche de « l'humain » (mammifère monogame au fœtus humanoïde, très attaché à la vie de famille, etc.) et, comme lui, doté d'un sentiment de rancœur particulièrement exacerbé. En outre, son intelligence se révèle au moins égale à celle de l'homme, et sa sensibilité tout aussi développée, comme en témoignent les déchirants cris de douleur du mâle qui assiste, impuissant, au martyr de sa compagne, ou encore la poignante scène du cortège funèbre.

Mais durant la seconde partie du film, les rôles s'inversent : l'homme, dévoré par le remord, comprend la gravité de son acte, tandis que l'animal, maintenant haineux, n'est plus animé que par le seul désir de destruction et de mort.

Comme de coutûme dans toutes les productions Dino De Laurentiis, l'accent est porté sur l'aspect spectaculaire de l'histoire. Les ravages de l'orque vont crescendo : êtres humains littéralement happés ou déchiquetés par les puissantes mâchoires, bateaux coulés ou réduits en pièces, jusqu'au morceau de choix constitué par l'attaque contre la maison du pêcheur batie sur pilotis...

Le scénario ne manque ni de rythme ni se suspense, les effets spéciaux sont d'un niveau très correct et malgré une réalisation finalement assez anonyme (ce qui n'est pas vraiment surprenant de la part de Michael Anderson), *Orca* constitue un film d'aventures plaisant auquel vient se greffer un aspect documentaire des plus intéressants, mis en valeur par une très belle photo. Image nette mais format scope non respecté.

(G.P.)

LES REVOLTES DE L'AN 2000

(LOS NINOS)
(Espagne, 1976)

INTERPRETATION : PRUNELLA RANSOME, LEWIS FIANDER
REALISATION : NARCISO IBANEZ SERRADOR
DUREE : 1 h 48
DISTRIBUTION : PLATINIUM VIDEO

SUJET : « Sur une paisible petite île méditéranéenne, un étrange fléau a contaminé



tous les enfants qui ne semblent plus animés que par un seul désir : anéantir les adultes et les rayer de leur environnement ! Sur ces entrefaits, arrive un couple de touristes dont la jeune femme est enceinte... ».

CRITIQUE : Dès les premières images l'horreur et là ! Violente, cruelle, inhumaine et sordide en ce qu'elle ne doit rien à un maître des effets-spéciaux, hélas. Auschwitz, le Viet-Nam, le Cambodge, le Pakistan... autant de visages révulsants de la mort déguisée en tortionnaire, en guerre ou en famine, qui s'abat impitoyablement sur les plus démunis, les plus faibles : les enfants ! A travers les siècles, l'Homme, dans sa profonde bêtise, a éprouvé le besoin de guerroyer, de détruire et de tuer sans jamais s'arrêter aux conséquences funestes de ses actes qui condamnaient irrémédiablement l'innocence à plus ou moins long terme (les séquelles d'Hiroshima). Ce sont ces réflexions que nous inspirent les horribles visions documentaires jaillissant sur l'écran crûment et sans complaisance. Certains seront choqués d'être ainsi brusquement secoués de leur torpeur, mais qu'importe si cela parvient à éveiller leur lucidité et à leur faire prendre conscience que l'horreur, ce n'est pas seulement le propos d'un genre cinématographique, mais une réalité concrète qu'ils côtoient chaque jour.

Tel a dû être le souhait d'Ibanez Serrador lorsqu'il a inversé les valeurs établies pour faire de *Los Ninos* une sorte de revanche inconsciente. Car à l'encontre de l'adulte, l'enfant qui est montré ici demeure innocent, même lorsqu'il tue. L'impression qui en résulte est d'autant plus cruelle et déroutante. Le petit village blanc reposant sous le brûlant soleil, est l'image même de la quiétude, et les joyeux enfants qui s'ébrouent dans les vagues bleues sont le fidèle reflet de l'heureuse insouciance qui les distingue - et pourtant ! La quiétude est l'écho de la mort qui s'est sauvagement abattue sur les habitants, et la joie n'est pas le fait de la baignade, mais d'une nouvelle et grisante liberté consentie par la mort des parents. *Los Ninos* engendre de violents relents de cruauté qui mettent le spectateur mal à l'aise devant son écran, un enfant battant un vieillard à mort, un autre attirant son père dans un groupe par lequel il se fera lapider, d'autres hissant un homme attaché vers une faux meurtrière, autant de scène insoutenables face à ces visages radieux des petits meurtriers de l'an 2000.

Un film au propos profond, réalisé avec beaucoup de sensibilité, conférant toute sa force à ce sujet difficile, servi par deux excellents comédiens, dont Prunella Ransome qui évoque étrangement la Mia Farrow de *Rosemary Baby*.

Copie et duplication bonnes.

(C.K.)

LA TERREUR DES BARBARES

(IL TERROSE DEI BARBARI)
(Italie, 1959)

INTERPRETATION : STEVE REEVES, CHELO ALONSO, GIULIA RUBINI
REALISATION : CARLO CAMPOGALLIANI
DUREE : 1 h 30 (vidéo)
DISTRIBUTION : MPM

SUJET : « Un colosse romain défend son peuple contre l'envahisseur barbare... »



CRITIQUE : Film à grand spectacle, haut en couleurs, ce néo-péplum italien narre les mésaventures d'un Robin des Bois antique, avec grand déploiement de moyens. Sans jamais sacrifier à la facilité visuelle, la mise en scène sait rester sobre et intelligente. Les scènes de massacre volontairement dépouillées de visions sanglantes, trouvent leur force dans une orchestration dramatique bien agencée, servie par un montage nerveux et efficace. Malgré un certain académisme des dialogues et de l'interpréta-

tion, le récit s'envole vers un romantisme lyrique exacerbé, teinté d'un érotisme discret, lors des rencontres amoureuses d'Emilio, défenseur des opprimés, et de Landa, fille du chef barbare. Les séquences de danse, inévitables dans ce genre de produit, possèdent une touche « kitsch » suffisant à faire oublier leur pauvreté chorégraphique. Spectacle pour tous, traditionnel et réussi, *La terreur des Barbares* contentera plus d'un cinéphile.
Copie en bon état. **(D.S.)**



THX 1138

(U.S.A., 1970)

INTERPRETATION : ROBERT DUVALL, DONALD PLEASENCE
REALISATION : GEORGE LUCAS
DUREE : 1 h 25 (vidéo)
DISTRIBUTION : WARNER HOME VIDEO

SUJET : « Dans une société future aseptisée, THX 1138 prend conscience de sa propre personnalité, et s'échappe de ce monde inhumain... »

CRITIQUE : Premier film professionnel de George Lucas, *THX 1138* remake de *TXH 1138 4EB* réalisé en 16 mm par le même George Lucas quelques années auparavant, bénéficie d'un style original et d'un sujet « adulte ». Lucas impose dès les premières images un ton personnel, hors des sentiers du cinéma de science-fiction de l'époque. La description pessimiste de cette société de demain se repliant sur elle-même (vie souterraine) s'avère tristement vraisemblable. Le conditionnement des humains, le contrôle rigoureux des naissances, la structuration non avouée des classes, la dépersonnalisation de l'être (au profit d'un numéro) par la religion (au service du pouvoir) et l'utilisation de drogues, la prépondérance d'une lourde administration toute puissante, le tout régi par un système policier robotisé violent aux allures paternalistes, appartiennent déjà à notre propre société.
Lucas dresse un constat lucide et désabusé (qu'il contredira allègrement dans *La guerre des étoiles)*, concluant son film sur une ouverture. Ouverture vers l'espoir d'une autre vie dans un autre monde (celui de la surface). *THX 1138*, sorti de « l'Œuf », vivra sa propre liberté.
Signalons une mise en scène soignée et sobre, sans excentricités, une interprétation très sèche, Robert Duvall et Donald Pleasence s'intégrant parfaitement dans leurs rôles.
Duplication moyenne. **(D.S.)**

HIT-PARADE

1 - Mad Max (Warner)
2 - Moonraker (Warner)
3 - Conan (Thorn Emi)
4 - Rien que pour vos yeux (Warner)
5 - Vivre et laisser mourir (UA/Warner)
6 - L'homme au pistolet d'or (UA/Warner)
7 - 2001 (MGM)
8 - Mutant (Sunset)
9 - Mary Poppins (Walt Disney)
10 - Les guerriers de l'apocalypse (Platinium)
11 - Les yeux de la forêt (Walt Disney)
12 - Théâtre de sang (UA/Warner)

ACTUALITE MUSICALE

Un compositeur - Un livre : Double Life, The Autobiography of Miklos Rözsa
(Foreword by Antal Dorati) (en langue anglaise - Midas Book, 12 Dene Way, Speldhurst, Tunbridge Wells, Kent, TN3 ONX, Angleterre).

Pour une fois, ce n'est pas de disque que nous parlerons, mais d'un livre qu'auront à cœur de lire — dans un anglais fort accessible, en attendant une édition française, si celle-ci doit un jour exister — tous ceux qui partagent l'amour de la musique, et plus particulièrement celle du cinéma.
Annoncés depuis assez longtemps, les Mémoires de Miklós Rózsa sont enfin parus. Deux cent six pages de souvenirs, richement illustrées, qui nous permettent de suivre la carrière exemplaire d'un des plus grands musiciens de notre siècle, depuis sa Hongrie natale jusqu'à Hollywood, via la France et l'Angleterre.
Mais Rózsa ne parle pas ici que de lui. Il se fait en même temps le « reporter » attentif, tantôt ému, tantôt ironique, d'un monde et d'une époque. Certes, les plus grands noms du milieu artistique traversent ces pages où se côtoient, pour n'en citer que quelques-uns, Arthur Honegger, Charles Munch, Jacques Feyder, William Wyler, Charlton Heston, Vincente Minelli, Billy Wilder et Alain Resnais, mais aussi nous surprenant au détour d'un feuillet, Van Gogh ou le Cid...
Rózsa nous fait ainsi revivre souvent sans complaisance, mais non sans nostalgie, les méandres aussi riches qu'inattendus de sa carrière au sein de l'univers musical et cinématographique, et plus particulièrement du Hollywood de l'Age d'Or. De celui qui lui a succédé également, d'ailleurs. Mais ce qui confère à cette autobiographie un caractère fascinant, c'est la façon dont l'homme se dessine constamment derrière l'artiste de la façon la plus indissociable : nulle cérémonie dans ces pages qui nous font saisir sans discontinuité l'histoire d'une expérience humaine nourrie par une destinée à sa façon hors du commun et qui, par moments, frise l'aventure pure.
Mais n'est-ce pas ce qui distingue tous ceux qui, à la manière de Rózsa, mènent leur vie avec le double souci de lui donner un sens éclairé par des idéaux personnels élevés et de l'ouvrir à tout ce qui se présente à elle de sorte à infléchir ce sens sans jamais se renier ?
Tous ceux qui ont eu la chance de côtoyer le compositeur ont d'emblée trouvé en lui ce sens de l'humain qui le conduit à un humour riche de finesse jusque dans les conversations les plus anodines, et ceux qui ne connaissent Rózsa que par sa musique trouveront dans cette vibrante autobiographie les subtiles racines de cet art si chargé de passion que traduit chaque mesure de ses compositions. Il suffit de savoir lire entre les lignes pour entrer avec pudeur dans l'intimité de l'homme et de l'artiste, en constatant chaque fois davantage à quel point tous deux ne font qu'un et combien cette réalité profonde explique toute son œuvre.
Davantage qu'un document sur une vie, une carrière et un univers dont les mythes flamboyants cachent trop souvent les vérités, ces mémoires nous offrent surtout une très belle leçon d'humanisme que le Montaigne des « Essais » — quoique par des voies toutes différentes — n'eût certainement point renié, et qui nous fait découvrir avec une simplicité sans affectation le sens de la vraie grandeur.

Bertrand Borle

« Le jour où la terre s'arrêta ».

1982 nous a apporté une légère amélioration, d'abord par la programmation de plusieurs films avec Vincent Price (dont trois à propos du cycle consacré à la belle et talentueuse Gene Tierney, heureuse initiative), et surtout grâce à l'émission d'Eddy Mitchell et Gérard Jourd'hui : « La dernière séance », qui nous restitue les grands films d'action américains ainsi que quelques titres valeureux du répertoire fantastique. Souhaitons qu'elle se poursuive encore longtemps, car elle est une véritable oasis dans le désert des films proposés tout au long de l'année sur nos petits écrans. L'apparition (très controversée par son aspect commercial) du relief est un autre élément nouveau à signaler d'autant plus qu'il s'est manifesté à l'occasion de la projection d'un célèbre film fantastique. Notons enfin la fréquence plus importante de téléfilms ou de séries consacrés au Fantastique, et concluons pour un bilan moins négatif que les années passées.

●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●●

L'AUBERGE ROUGE de **Claude Autant-Lara** (1951), avec **Fernandel, Françoise Rosay, Julien Carette, Luc Germain, Grégoire Aslan, Marie-Claire Olivia, Jean-Louis Caussimon, Didier D'Yd, Jacques Charron.**

L'affaire de l'auberge sanglante de Peyrebeille (Ardèche) défraya la chronique judiciaire au XIXᵉ siècle, dans les années 30, lorsque l'on découvrit que les époux Martin, assistés de leur serviteur noir Rochette, avaient impunément assassiné d'innombrables voyageurs, un quart de siècle durant, dans l'auberge qu'ils dirigeaient, en un lieu désert du plateau cévenol où s'arrêtaient parfois, pour leur malheur, des étrangers de passage. Le trio infernal fut enfin arrêté et guillotiné en octobre 1833. Partant de ce fait divers peu commun, un Wes Craven aurait réalisé le drame d'épouvante granguignolesque qui s'imposait ; las, le sujet n'a tenté que notre national Claude Autant-Lara qui s'est résolument éloigné de l'horreur en déplaçant le centre de l'action sur la personne d'un moine truculent, donnant à Fernandel l'occasion de faire l'un de ses numéros où, reconnaissons-le, il excellait. Ceci étant, il ne reste rien de l'atmosphère terrifiante que l'on aurait pu construire dans le décor rustique de cette auberge isolée au milieu des bois, au cours du rude hiver montagnard où l'action est située. Les auteurs ont donc joué la carte de la parodie. Les dialogues se veulent spirituels, mais l'humour noir ne transparaît que dans quelques péripéties isolées (la vaine tentative des meurtriers pour tuer le petit singe, le cadavre dissimulé sous le bonhomme de neige...) et naturellement dans la brutale chute finale. Autant-Lara et ses co-scénaristes Jean Auranche et Pierre Bost ont réalisé un produit hybride et nous attendons encore le grand film d'épouvante qui nous restituerait dans toute sa véritable horreur, l'histoire authentique de l'auberge sanglante de Peyrebeille.

●●●●●●●●●●●●●●●●

L'ATLANDIDE (ANTINEA, L'AMANTE DELLA CITTA SEPOLTA), d'**Edgar G. Ulmer** (1961), avec **Red Fulton, Georges Rivière, Haya Harareet, Jean-Louis Trintignant, Amédéo Nazzari, Gian-Maria Volonté, Giorgia Moll.** ▶

Rarement œuvre littéraire aura été aussi malmenée que le trop fameux roman de Pierre Benoit dans cette adaptation entreprise par Frank Borzage et finalement confiée au surestimé E.-G. Ulmer, auteur jadis de quelques mémorables B-Pictures. Non seulement l'action a été transposée de nos jours et actualisée au point de faire détruire l'Atlantide par la bombe atomique, mais pour mettre un comble à la médiocrité, les acteurs se disputent la Palme d'Or de la plus mauvaise interprétation, les dialogues sont dignes des pires mélodrames théâtraux des années 20, et les scènes de batailles rappellent celles des plus infantiles peplums italiens. Que reste-t-il à sauver de cette mouture hétéroclite ? Quelques décors baroques du royaume souterrain, et rien de plus ! C'est peu, pour une superproduction en Scope et en couleurs qui aurait pu être passionnante et qui ne parvient qu'à ridiculiser un peu plus un sujet estimable renfermant au départ assez d'éléments pour captiver à la fois les amateurs d'aventures et ceux qui aiment verser une larme sur les amours qui finissent mal.

●●●●●●●●●●●●●●

LE BOUFFON DU ROI (THE COURT JESTER), de **Norman Panama** et **Melvin Frank** (1955) avec **Danny Kaye, Glynis Johns, Basil Rathbone, Angela Lansbury, Cecil Parker, Mildred Natwick, John Carradine.**

Si parfaite soit-elle, cette savoureuse parodie de *Robin des Bois* ne figurerait pas dans cette chronique si elle n'était surtout basée sur un élément fantastique, à savoir le pouvoir hypnotique d'une dame de compagnie de la princesse (Mildred Natwick, sosie de la caquetante Una O'Connor qui tenait le rôle similaire dans *Robin Hood)*, pouvoir qui métamorphose le pusillanime Hawkins (D. Kaye) en un invincible bretteur. Festival de gags et de quiproquos enrobés dans une somptueuse mise en scène digne de celle de Michael Curtiz en 1938, elle permet à Danny Kaye de se déchaîner dans des numéros chantants ou acrobatiques du meilleur goût, et donne au grand Basil



Rathbone l'occasion de pasticher son personnage de vilain de cape et d'épée qui fut l'un des deux pôles de sa prestigieuse carrière (l'autre étant sa personnification de Sherlock Holmes). Leur duel final où, sur un simple claquement de doigts, Kaye-Hawkins sort de sa transe hypnotique et redevient un froussard ne cherchant qu'à fuir devant l'épée adverse, est digne de figurer dans une anthologie de l'escrime à l'écran.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

BELFAGOR LE MAGNIFIQUE (L'ARCIDIAVOLO) d'**Ettore Scola** (1966), avec **Vittorio Gassman, Claudine Auger, Mickey Rooney, Gabriele Ferzetti, Ettore Manni, Liana Orfei, Annabella Incontrera.**

En 1486, la guerre ayant cessé entre Rome et Florence, le Diable est furieux car il n'a plus sa ration d'âmes damnées que lui procuraient régulièrement les luttes intestines. Il envoit alors sur Terre un de ses représentants avec mission de rallumer les hostilités entre les deux duchés. Tel est le point de départ de cette adaptation d'une œuvre de Machiavel, qui fut aussi l'une des premières réalisations d'Ettore Scola. Disons-le tout de suite : c'est une réussite surprenante quoique passée totalement inaperçue dans nos salles obscures. Farce truculente sans jamais tomber dans la vulgarité, émaillée de gags souvent imprévus (l'invention involontaire du jeu de football, l'utilisation d'engins futuristes conçus par un certain hurluberlu du nom de Léonard de Vinci, etc...) elle est enlevée avec brio par un Vittorio Gassman plus fier à bras que jamais dans le personnage de Belfagor (ne pas confondre avec Belphégor), aux pouvoirs diaboliques, ne craignant, comme les vampires, que la croix et l'eau bénite, mais finissant par succomber au plus humain des sentiments : l'amour, renonçant pour cela à retrouver sa place privilégiée aux côtés de Satan. Les gags naissent aussi de la présence à ses côtés d'un autre petit envoyé de l'Enfer, Ardamalek, invisible aux mortels, et grâce à cela sauvant plus d'une fois Belfagor de situations fort dangereuses ou compromettantes, personnage de lutin espiègle auquel un Mickey Rooney encore svelte prête sa fougue juvénile et sa malice. Une très belle photo en technicolor de Aldo Tonti met en valeur les authentiques décors florentins captés dans les rues médiévales, autour de la fameuse cathédrale et dans les jardins Boboli. A l'opposé de l'amer constat et du libertinage gratuit d'*El Caminante,* Scola nous propose un émissaire du Diable plus fantaisiste mais non moins attachant, grâce surtout à l'abattage incomparable de Gassman dont on comprend l'ascendant qu'il exerce sur les hommes et la séduction à laquelle ne résistent pas les femmes.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

C'EST ARRIVE DEMAIN (IT HAPPENED TOMORROW), de **René Clair** (1944), avec **Dick Powell, Linda Darnell, Jack Oakie.**

Cette fantaisie humoristique, bien dans le ton des comédies fantastiques anglo-américaines de René Clair, nous démontre, s'il en était encore besoin, qu'il vaut mieux ignorer l'avenir pour vivre en toute quiétude et pour conserver l'illusion que nous sommes maîtres de notre propre destin. Car le scénario ingénieux de Clair et Dudley Nichols nous prouve que la vie serait impossible si nous savions, même seulement 24 heures à l'avance, ce qui va nous arriver. En recevant, de la main d'un doux vieillard venu de l'au-delà, le journal du lendemain, Larry Stevens (D. Powell), n'y trouve d'abord que des avantages substantiels (il est le seul journaliste présent sur le lieu d'événements importants et imprévus, il connaît le résultat des courses et s'enrichit...) jusqu'au jour où le journal magique lui apprend sa propre mort. Tous les efforts qu'il fera alors pour éviter de se trouver aux lieu et heure où il DOIT mourir, seront vains... mais le mort dont parlera le journal ne sera, heureusement, que l'aigrefin qui lui a volé son portefeuille et ses papiers. Pirouette finale fort originale pour amener la happy-end et faire renoncer Larry à connaître les secrets du futur. L'action est vivement conduite et, par-delà l'humour bon enfant, nous donne une leçon de sagesse et d'humilité.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

L'ETRANGE CREATURE DU LAC NOIR (CREATURE FROM THE BLACK LAGOON), de **Jack Arnold** (1954), avec **Richard Carlson, Julie Adams, Richard Denning, Antonio Moreno, Whit Bissell.**

Avec ce film, le relief (3-D) devait faire une entrée remarquée sur nos petits écrans, mais il faut bien convenir que le résultat escompté fut loin d'être atteint, pour des raisons techniques dépassant le cadre de cette chronique. Cela dit, le relief ne constitue pas l'attrait unique d'une production qui se suffit à elle-même pour figurer parmi les meilleurs spécimens d'une époque où Science-Fiction et Epouvante refaisaient surface aux studios Universal, berceau de presque tous les monstres du répertoire. C'est d'ailleurs en deux dimensions seulement que nous l'avions jadis découvert et adopté comme un excellent suspense d'action et de terreur, grâce à sa réalisation sans faille, typique des B-Pictures Universal de toujours, sachant mettre en relief (!!) personnages et situations sans temps morts ni séquences inutiles. Célébré comme l'un des plus probants exemples du thème éternel de « La Belle et la Bête », il nous conte en effet les mésaventures d'un monstre antédiluvien, poisson à forme humaine s'intéressant de trop près au seul élément féminin de l'expédition venue le capturer, ce qui causera sa perte. La belle Julie Adams est, toutes proportions gardées, la Fay Wray de cette aventure, tout aussi attrayante mais moins hurlante puisque son ravisseur l'entraîne sous les eaux. Quant au monstre lui-même dont on a déjà tant parlé, il n'a guère l'occasion d'exprimer ses sentiments et se contente de semer la terreur à chacune de ses apparitions : exception à cette règle, la séquence fameuse où il nage parallèlement aux évolutions de la jeune fille, à quelques mètres au-dessous d'elle, moment poétique interrompant une action intensément dramatique. Plus tard, l'homme-poisson fera preuve de son intelligence en se défendant contre ses adversaires, leur tendant des pièges avec une diabolique efficacité. Le film de Jack Arnold demeure l'un des modèles de son temps, acquérant aujourd'hui un label de qualité que l'on n'avait peut-être pas suffisamment souligné à son époque.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

EXOMAN, téléfilm de **Richard Irving** (1977), avec **David Ackroyd, Anna Schedeen, Harry Morgan, Jose Ferrer, Martin Speer, Jack Colvin, Jonathan Segal.**

Les téléfilms policiers américains sont presque tous fabriqués dans le même moule, quel que soit le héros de service, les seules variantes résidant justement dans l'emploi des méthodes utilisées par ledit héros, celles-ci étant elles-mêmes stéréotypées pour un même personnage. Ainsi Colombo s'acharne-t-il chaque fois patiemment et courtoisement en interrogatoires d'apparence anodins sur le coupable qu'il devine sans en avoir la preuve, pour ne citer que cet exemple. Et soudain, parmi tous ces produits préfabriqués, surgit parfois un scénario original, comme cet *Exoman* qui n'hésite pas à basculer dans le Fantastique pour dénouer une action au départ banalement policière. Sur le thème classique du témoin à abattre pour l'empêcher de parler à un procès pouvant mettre en cause une puissante organisation criminelle, nous est contée l'histoire d'un jeune savant, professeur d'Université, assistant involontairement à un hold-up et capturant l'un des hors-la-loi. En dépit des menaces, il est fermement décidé à témoigner, mais ceux qui veulent l'empêcher de parler réussissent à l'abattre malgré la protection de la police. Il en réchappe mais demeure condamné à vivre dans un fauteuil roulant. Il consacre alors toute sa vitalité pour mettre en pratique des inventions de son crû, grâce auxquelles il se fabrique une sorte d'armure aux jambes animées mécaniquement. Et c'est revêtu de cette carapace protectrice et mobile, imperméable aux balles, qu'il retrouvera les responsables de son infirmité et les châtiera, puisqu'ils ont échappé à la justice. Si la partie « film policier » ressemble à bien



« King Kong » (1976).

d'autres intrigues similaires (dont le modèle fut : *La femme à abattre* avec Bogart), l'autre aspect du drame sort par contre du déjà vu, évitant même les trop flagrantes facilités pour s'attarder sur des détails rendant l'entreprise plus réaliste. C'est ainsi que le jeune savant est d'abord presque victime de son invention, faute d'oxygène, manquant de peu de périr étouffé dans son scaphandre occasionnel. La vision finale du robot humain défonçant et traversant les murs pour aller cueillir à son domicile le chef de gang, est plus proche de Superman que de Mannix ou de Kojack. Il s'agit donc d'un spécimen peut-être rare, mais qui suffit à nous alerter pour que nous guettions au passage la programmation des téléfilms autres que les sempiternelles séries dont on connaît par avance le contenu.

●●●●●●●●●●●●●●●

LE JOUR OU LA TERRE S'ARRETA (THE DAY THE EARTH STOOD STILL), de **Robert Wise** (1951), avec **Michael Rennie, Patricia Neal, Sam Jaffe, Billy Gray, Hugh Marlowe.**

Premier chef-d'œuvre du nouveau courant du cinéma de science-fiction qui prit son essor dans les années 50, ce film, revu 30 ans après, n'a pas pris une ride, par le fond comme par la forme. Les films « à message » sont le plus souvent de redoutables pensums à conséquences soporifiques, mais celui-là fait exception à la règle, d'abord parce que son message demeure d'une brûlante actualité, ensuite parce qu'il s'inscrit dans un contexte passionnant, animé par des personnages auxquels on ne peut pas rester indifférent. Le protagoniste central, cet homme de l'espace fait à notre image, est des plus sympathiques, par opposition à l'aveuglante stupidité des Terriens prisonniers de leurs antagonismes nationaux et internationaux. Son désir légitime de s'intégrer à notre société pour essayer de mieux nous comprendre traduit une immense générosité dont il s'avèrera rapidement que nous ne sommes pas dignes (séquences avec l'enfant, avec le vieux savant auquel il se confie, visites émouvantes au cimetière d'Arlington et au Lincoln Memorial...). Campé à la perfection par Michael Rennie, Klaatu, l'extra-terrestre, n'est que le séduisant précurseur des visiteurs que Steven Spielberg nous fera rencontrer au pied de la Devil Tower : comme eux, il nous offre la paix, la fraternité, l'amitié universelle, bref, tout ce que nous n'avons pas. Mais l'œuvre de Wise commence où s'arrête celle de Spielberg et permet des développements démonstratifs en ce qui concerne les Terriens et leurs éventuels rapports avec les Aliens. Klaatu connaîtra rapidement la noirceur de l'âme humaine et n'en réchappera que parce qu'il ne peut pas mourir de la même façon que nous. D'où son légitime courroux et sa menace finale, pleinement justifiée. Rendons grâce au scénariste Edmund H. North de nous avoir épargné une conventionnelle happy-end entre l'extra-terrestre et la jeune terrienne mêlée à son aventure, mais d'avoir au contraire traité avec délicatesse l'évidente mais impossible idylle suggérée par des regards, évitant tout dialogue qui eût été superflu autant que saugrenu. Les effets spéciaux rendent fort convaincantes les évolutions de la soucoupe volante, mais le plus réussi encore est le fameux robot géant, Gort, qui demeure, aujourd'hui encore, avec Robby, le meilleur « homme mécanique » de l'écran. Chacune de ses apparitions majestueuses est un moment solennel potentiellement très dramatique, bien que nous apprenions rapidement que l'imposante machine n'a aucune velléité belliqueuse (plus tard, Klaatu nous révèle pourtant qu'il pourrait détruire la Terre entière si on lui en donnait l'ordre). Et lorsque les deux êtres venus d'ailleurs, celui de chair et celui de métal, regagnent leur engin spatial pour nous quitter définitivement, nous ressentons un pincement au cœur, car nous avons compris que, si cette « rencontre marquait une date dans la vie des Terriens du scénario, elle a aussi imprégné notre vie de cinéphile d'une marque indélébile.

●●●●●●●●●●●●●●●

KING-KONG de **John Guillermin** (1976), avec **Jessica Lange, Jeff Bridges, Charles Grodin, René Auberjonois, John Agar.**

Les téléspectateurs se plaignent souvent de la médiocrité des programmes, et ce n'est certes pas la vision du King-Kong new-look qui les fera changer d'avis. Faut-il ajouter à toutes les critiques justifiées qui ont salué l'apparition de ce remake, qu'il perd sur le petit écran le peu d'intérêt qu'il avait sur le grand, à savoir quelques splendides paysages en scope et le relatif impact violent de la séquence new-yorkaise ? Faut-il mentionner encore une fois la médiocrité et l'inutilité de cette seconde mouture où *toutes* les scènes directement reprises de l'original (le tronc d'arbre au-dessus du précipice, le combat contre le serpent, la destruction du métro aérien) ne supportent pas la comparaison avec celles de 1933, malgré tout l'arsenal actuel d'effets spéciaux inconnus au temps de Schoedsack ? Faut-il encore souligner l'absurdité et l'incongruité des propos tenus par la belle Jessica Lange à son monstrueux ravisseur (« Nous deux, ça ne pourra jamais coller ! ») ? Bref, faut-il préciser une fois de plus, qu'il est dangereux, maladroit et même stupide de vouloir rajeunir un film sur lequel le temps n'a eu aucune prise, et qui demeurera longtemps encore figé dans sa perfection à laquelle nous assisterons toujours avec le même plaisir, tandis que sera sombré dans un charitable oubli son imitateur dégénéré ?

●●●●●●●●●●●●●●●

MEURTRE AU 43ᵉ ETAGE (SOMEONE IS WATCHING ME), téléfilm de **John Carpenter** (1978), avec **Lauren Hutton, David Birney, Adrienne Barbeau, Charles Cyphers, John Mahon, Granger Hines.**

Avant de devenir l'un des chefs de file de la nouvelle vague des réalisateurs de fantastique, John Carpenter, comme la plupart de ses collègues, a dû s'essayer à la rude école de la télévision, notamment en étant chargé de confectionner ce suspense se référant directement à l'univers hitchcockien de *Fenêtre sur cour.* S'agissant d'un téléfilm, Carpenter, selon ses propres déclarations, n'a pu y inclure la violence qu'aurait exigé la situation d'extrême tension créée par le scénario ; il n'a pas non plus parsemé son récit de scènes trop éprouvantes pour les nerfs des téléspectateurs, lesquels, nous le savons, n'ont que le droit d'être traumatisés par le spectacle quotidien des événements internationaux ! Malgré ces contraintes, Carpenter a réussi une succession de séquences décrivant la lente progression des sentiments de l'héroïne victime d'un dangereux maniaque. Il s'agit en effet d'une jeune femme (L. Hutton) qui, ayant emménagé dans le luxueux appartement d'un gratte-ciel moderne de Los Angeles, devient la proie d'un inconnu qui la terrorise par téléphone interposé. Mais tout d'abord, il se manifeste en lui adressant des cadeaux, la trompant sur ses véritables intentions ; peu à peu, il fait en sorte qu'elle se sente épiée dans ses moindres gestes, ce qui finit par lui prouver que son étrange tourmenteur ne peut être que l'un des occupants du gratte-ciel voisin qui doit posséder un télescope. Sa curiosité envers l'identité de l'inconnu fait alors vite place à l'inquiétude puis à l'angoisse (peur constante de l'agression sexuelle) et enfin à la terreur lorsqu'elle acquiert la certitude que le but du maniaque est bien de la tuer, ou plus exactement de la rendre folle de peur pour l'obliger à se suicider. En fait, il s'agit surtout d'un constat irréfutable sur les dangers de la vie moderne dans les immeubles géants où chacun est plus sûrement isolé de ses voisins que l'habitant d'une villa au milieu de son parc. La victime potentielle de ce drame déambule dans la solitude intégrale (garage souterrain, ascenseurs, couloirs de l'immeuble, sont autant de déserts propices aux agressions), au point que l'approche d'un gardien lui cause une frayeur démesurée l'obligeant à se cacher, dans le doute de l'identité de celui dont elle entend les pas.

Ce drame des métropoles modernes au gigantisme générateur de violences

quotidiennes, a été maintes fois illustré à l'écran, Carpenter lui-même l'ayant magistralement décrit dans *Assaut*, où un commissariat de Los Angeles était aussi isolé du reste du monde qu'un fort militaire perdu au milieu du Far-West au temps des guerres indiennes. Ici, son propos est plus modeste, réduit aux dimensions du petit écran et d'un seul personnage, mais là finalité en est identique. Pour donner à l'action statique un peu de tonus et assez de rebondissements justifiant le métrage du téléfilm, nous sommes d'abord aiguillés sur une fausse piste, amenant l'arrestation d'un innocent dont le seul tort était de posséder un télescope et d'habiter dans l'immeuble d'en face comme le futur meurtrier, après quoi a lieu enfin un meurtre, mais pas celui que l'on attendait, puisque c'est la victime supposée qui en est témoin en le voyant dans le télescope de l'assassin chez qui elle s'était introduite. Après le faux coupable et la fausse victime, l'imbroglio se dénoue de façon plutôt simpliste, bien loin, en tous cas, du coup de théâtre final du modèle hitchcockien, n'élevant pas ce spécimen au-dessus de la moyenne des téléfilms du même genre.

●●●●●●●●●●●●●●●

LE MYSTERIEUX DOCTEUR KORVO (WHIRLPOOL), d'**Otto Preminger** (1949), avec Gene Tierney, Jose Ferrer, Richard Conte, Charles Bickford, Barbara O'Neil, Eduard Franz, Constance Collier.

Les phénomènes liés à l'hypnotisme n'ont jusqu'ici que peu intéressé les scénaristes, bien qu'il y ait là matière à de prodigieux développements, aussi bien en se basant sur des réalités vérifiées scientifiquement, qu'en bousculant les limites du possible et en basculant résolument dans l'irrationnel. Le script de Ben Hecht et Andrew Solt a choisi de se baser sur une réalité apparemment incroyable mais irréfutable : un chirurgien s'est opéré lui-même après s'être auto-hypnotisé en guise d'anesthésie. Partant de ce postulat, le film de Preminger nous met en présence d'un cas similaire, mais en l'enrobant dans une affaire d'escroquerie et de meurtre où est compromise l'épouse d'un respectable praticien. Surprise en flagrant délit de kleptomanie, la belle Gene Tierney sera sauvée du scandale par l'intervention providentielle du trop aimable Dr Korvo, sous le pouvoir hypnotique duquel elle tombera pour endosser le crime commis par ledit Korvo. Or, l'inspecteur chargé de l'enquête, persuadé de la culpabilité de Korvo, ne peut l'inculper, celui-ci ayant un alibi irréfutable : à l'heure du meurtre, il gisait sur un lit d'hôpital, venant de subir une intervention chirurgicale. La suite nous révélera que Korvo s'est auto-hypnotisé pour commettre son forfait juste après son opération, mais une seconde expérience pour aller effacer une dernière preuve lui sera fatale. Jose Ferrer donne au Dr Korvo toute son ambiguïté et son mystère : sur sa face mielleuse au sourire diabolique, se lit toute la détermination du personnage pour tisser autour de sa malheureuse victime potentielle une toile d'araignée des plus impitoyables. Gene Tierney, ici victime (contrairement à ses rôles vénéneux du *Fil du rasoir* et de *Péché mortel*), confirme la place importante qui fut la sienne à cette époque, tandis que le rude Charles Bickford, promu défenseur de la loi, mène l'enquête avec autorité.



QUASIMODO (THE HUNCHBACK OF NOTRE-DAME), de **William Dieterle** (1939), avec **Charles Laughton, Maureen O'Hara, sir Cedric Hardwicke, Thomas Mitchell, Edmond O'Brien, Harry Davenport, George Zucco, Alan Marshall.**

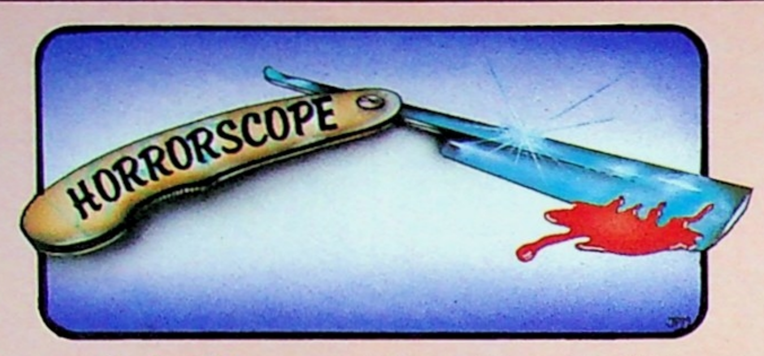
Meilleure adaptation parlante du « Notre-Dame de Paris » de Victor Hugo, cette réalisation du trop méconnu William Dieterle multiple les séquences avec centaines de figurants indispensables pour décrire le grouillement pittoresque du Paris médiéval où régnaient la crasse, la misère et la mort. L'évocation de la Cour des Miracles est un grand moment de reconstitution historique, tandis que les péripéties directement issues des pages du grand écrivain sont restituées avec un luxe de détails stupéfiant : la fête des fous, la foule assemblée pour l'exécution d'Esméralda ou le supplice de Quasimodo, l'attaque finale de la cathédrale, sont des morceaux d'anthologie. La façade entière de Notre-Dame a été fidèlement reproduite ainsi que tout un quartier populeux de la capitale de Louis XI, tour de force dont il faut créditer les décorateurs hollywoodiens. Notons que le Roi est présenté comme un défenseur des arts et du progrès scientifique, ce qui est historiquement exact, Louis XI n'ayant été à l'écran que trop souvent montré comme un cruel tyran (ce qu'il était également).
Mais cette version est dominée par l'extraordinaire composition de Charles Laughton, presque méconnaissable sous un maquillage bien plus horrible que ceux de Lon Chaney ou Anthony Quinn, maquillage confectionné par Percy Westmore sur les propres indications du comédien qui y consacrait trois heures chaque jour. Comble de raffinement, la bosse est montrée à nu dans la scène du pilori (malheureusement amputée dans la copie projetée par TF1). Laughton donne libre cours à son génie de l'interprétation, tour à tour pitoyable, effrayant ou ridicule, mais toujours profondément humain dans son apparente bestialité. Importée d'Angleterre par Laughton qui l'avait révélée avec *La taverne de la Jamaïque*, la ravissante Maureen O'Hara est une Esméralda conforme à la vérité littéraire, Thomas Mitchell étant un truculent chef de la Cour des Miracles et le débutant Edmond O'Brien un poète amoureux et poltron fort plausible. Mais, après Laughton, c'est l'interprétation de l'archidiacre Claude Frollo par l'excellent sir Cedric Hardwicke, possédé du démon du désir, qui domine la distribution. Seule entorse importante au roman, le happy-end permet cependant à Laughton-Quasimodo une ultime réplique fort émouvante : « Que ne suis-je de pierre comme toi ! » dit-il en s'adressant à l'une des hideuses gargouilles de la façade du monument. Bref, l'un des joyaux de la carrière de William Dieterle.

●●●●●●●●●●●●●●●

QUAND LA PANTHERE ROSE S'EN MÊLE (THE PINK PANTHER STRIKES AGAIN), de **Blake Edwards** (1976), avec **Peter Sellers, Herbert Lom, Lesley-Ann Down, Burt Kwouk, Colin Blakely, Robert Beatty et Omar Sharif.**

Ce quatrième volet d'une fameuse série où Peter Sellers créa le personnage le plus gaffeur et le plus maladroit de toute l'Histoire du Cinéma, contient, outre un lot impressionnant de gags percutants dignes des dessins animés, de nombreuses références au Fantastique. C'est tout d'abord dans le générique dessiné de Fritz Freleng que la sympathique panthère rose apparaît aussi bien en King-Kong assailli par les avions qu'en Dracula aux yeux injectés de sang, avant de se transformer enfin en Gene Kelly dansant sous la pluie. Le scénario, ô combien loufoque, donne la prépondérance en tant que vilain à l'inspecteur Dreyfuss (H. Lom) rendu fou-furieux par l'inénarrable Clouzeau-Sellers qu'il essaye de supprimer par tous les moyens après s'être évadé de l'asile. Ce nouveau feu d'artifice de gags visuels (Clouzeau aux barres parallèles, essayant de pénétrer dans la forteresse, échappant à tous les coups mortels sans s'en apercevoir) se double de réminiscences fantastiques, Herbert Lom parodiant notamment son personnage du *Fantôme de l'Opéra*, et utilisant, pour parvenir à ses fins, un rayon laser mis au point par un savant dont il a kidnappé la fille pour l'obliger à travailler pour lui. Ledit rayon, qui volatilise tout ce qu'il touche, finira par l'éliminer lui-même, ce qui pastiche toutes les histoires de savants-fous victimes de leur propre invention diabolique. C'est une virulente charge à la fois du film policier et du film fantastique, et le meilleur (après le premier) de la série ayant légué aux spectateurs non seulement un Peter Sellers au sommet de sa forme comique, mais aussi un personnage de carton d'une ingénuité fort cocasse qu'accompagne invariablement une musiquette désormais aussi connue que celle de Laurel et Hardy.

par Pierre Gires



Films sortis à l'étranger

ETATS-UNIS

A TASTE OF SIN

Réal. : Ulli Lommel. « New West Films Productions ». *Scén. :* U. Lommel, John P. Marsh, Ron Norman. *Avec :* Suzanna Love, Robert Walker, Jeff Winchester.

• Réalisé en 1981, *A Taste of Sin* (également recensé sous les titres *Faces of Fear, Double Jeopardy* et *Olivia)* est le cinquième film américain de Ulli Lommel *(Spectre)*, cinéaste d'origine allemande expatrié aux Etats-Unis.

Regroupant de nombreux emprunts à l'œuvre hitchcockienne, *A Taste of Sin* débute sur une scène de meurtre : une fillette est témoin de l'assassinat de sa mère (une prostituée) par un G.I... Quinze années ont passé, la fillette est devenue une femme ravissante qui, le soir venu, revêt une tenue aguichante dans le but d'attirer les hommes pour les tuer...

Depuis *A Taste of Sin,* Ulli Lommel a mis en scène *Brainwaves* et *Devonsville Terror,* deux thrillers d'angoisse toujours interprétés par Suzanna Love, son actrice fétiche, à laquelle il a confié la vedette de ses sept précédents films.

MONTY PYTHON'S THE MEANING OF LIFE

Réal. : Terry Jones. « Monty Python Partnership Production ». *Scén. et int. :* Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin.

• Depuis *Sacré Graal* et *La vie de Brian,* un nouveau film des Monty Python est attendu comme un événement... Leur dernière production risque, une fois de plus, d'être la source de maintes controverses d'autant plus que le propos y revêt un concept hautement philosophique dont le titre à lui seul recèle toute la teneur : « la signification de l'existence » ! Un prétexte fabuleux permettant à ces célèbres humoristes anglais de s'attaquer à la religion, à l'éducation, au mariage, au sexe, à la guerre, etc., d'une manière peu banale et surtout d'y apporter des réponses surprenantes.

TEN TO MIDNIGHT

Réal. : J. Lee Thompson. « Golan Globus Production ». *Scén. :* William Roberts. *Avec :* Charles Bronson, Lisa Eibacher, Gene Davis.

• Escalade dans la violence pour Charles Bronson reprenant une nouvelle fois son rôle de *Justicier dans la ville.* L'histoire s'inspire directement d'un fait divers remontant à 1966 où, à Chicago, un maniaque assassina huit infirmières dans des conditions particulièrement effroyables...

Désirant réaliser autre chose qu'un simple film policier ou une nouvelle apologie de l'auto-défense, J. Lee Thompson s'est efforcé de conférer à *Ten to Midnight* un traitement digne des meilleures productions horrifiques et sanglantes. A en juger par les réactions de la presse outre-Atlantique, le résultat serait des plus réussis... et le film est déjà un énorme succès public aux Etats-Unis.



Films terminés

ETATS-UNIS

A NIGHT TO DISMEMBER

Réal. : D. Wishman. *Avec :* Diane Cummins, Saul Meth, Michael Egan.

• Film d'horreur et de « gore ».

THE ASTRAL FACTOR

Réal. : John Florea. « New Century Productions ». *Avec :* Robert Foxworth, Stephanie Powers, Elke Sommer.

• Un jeune homme met à profit ses étonnants pouvoirs de projections astrales pour accomplir une série de meurtres particulièrement bizarres.

THE JUPITER MENACE

Réal. : Peter Matulavich et Lee Auerbach. « Youngstar Production ». *Scén. :* P. Matulavich, Alan Henry Coats. *Avec :* George Kennedy.

• Documentaire présenté par George Kennedy, *The Jupiter Menace* analyse scientifiquement les prophéties de la Bible selon lesquelles la fin du 20e siècle serait marquée par une série de cataclysmes mettant gravement en cause l'avenir de l'humanité. Depuis le fameux alignement des planètes remontant à 1982, le cycle de destruction se serait mis en marche et débuterait dès la fin 83 avec l'anéantissement de Jérusalem, la disparition du Japon suite à un gigantesque séisme, un tremblement de terre précipitant la Californie dans l'Océan Pacifique, un raz-de-marée recouvrant la moitié de l'Angleterre, la naissance de nouveaux volcans en Europe méridionale, etc. En résumé, une vision apocalyptique d'un futur imminent !

THE KILLING TOUCH

Réal. : Michael Elliot. « Impact Films ». *Avec :* Sally Kirkland, Lynn Barrashek, Sean Masterson.

• Thriller d'horreur qui risque de faire



couler beaucoup d'encre, et ceci moins par l'attrait de son sujet que par la « renommée » de ses producteurs : il s'agit en effet de Rafael Bunuel et Christopher Mankiewicz, respectivement fils de Luis Bunuel et de Joseph L. Mankiewicz !...

ITALIE

SHE

Réal. et scén. : Avi Nesher. « Continental Motion Picture ». *Avec :* Sandahl Bergman, Quin Kessler, David Goss, Harrison Muller.

• *She* se veut une libre adaptation du roman de R. Haggard. Dans le traitement original, She est une femme à la tête d'une tribu africaine. Avi Nesher, scénariste et réalisateur, a transposé l'action dans un futur indéterminé après un désastre nucléaire. She (interprétée par Sandahl Bergman, la vedette féminine de *Conan*) est devenue une déesse dirigeant son peuple, les Norks, à travers des contrées mystérieuses et sauvages d'où surgissent maints obstacles et créatures bizarres tels ces éphèbes au visage angélique qui, dès le crépuscule, se transforment en monstres dont la morphologie tient à la fois du loup-garou et du vampire...

Film d'action et d'aventures fantastiques riche en maquillages et effets spéciaux, *She* présente aussi, selon son metteur en scène, une certaine analogie avec *Alice au pays des merveilles* car en dehors de l'aspect purement divertissant du film, on y trouve, comme dans l'œuvre de Lewis Carroll, une multitude de symboles et de métaphores.

Films en tournage

ETATS-UNIS GRANDE-BRETAGNE

SUPERGIRL

Réal. : Jeannot Szwarc. « Alexander et Ilya Salkind Production ». *Scén. :* David Odell. *Avec :* Helen Slater, Faye Dunaway.

• Helen Slater, jeune new-yorkaise de 19 ans, fait ses débuts au cinéma dans le rôle principal de *Supergirl*, la nouvelle superproduction d'Alexander et Ilya Salkind *(Superman)*.

Sélectionnée parmi plusieurs centaines de candidates, l'heureuse élue ne s'attendait certainement pas à l'entraînement physique draconien imposé par la production plusieurs semaines avant les premières prises de vues afin d'affronter 5 mois de tournage intensif...

Le script concocté par David Odell (également responsable du scénario de *Dark Crystal*) nous apprend que Supergirl est la cousine de Superman. Forcée de quitter sa planète menacée de destruction, elle est arrivée sur Terre à l'âge de 15 ans et s'est installée dans la région de Chicago où l'attendent de nombreuses aventures... Dotée de pouvoirs identiques à ceux dont jouit son cousin, Supergirl, qui possède en plus style et élégance, entend utiliser ses super-pouvoirs non seulement contre le crime mais aussi pour préserver la paix dans le monde et faire triompher la Vérité et la Justice.

Sortie du film prévue pour l'été 84.

Films en production

ETATS-UNIS

CONAN, KING OF THIEVES

« Edward R. Pressman Production ». *Avec :* Arnold Schwarzeneger.

• La suite de *Conan, le barbare* abandonne non seulement toute philosophie nietzschéenne mais également tout lien de parenté avec l'œuvre de Robert E. Howard, le souhait des auteurs Roy Thomas et Jerry Conway *(Tygra, la glace et le feu)* étant de se rapprocher d'un style d'aventures proches de *Raiders of the Lost Ark*.

Le tournage de *Conan, King of Thieves* (« Conan, roi des voleurs ») débutera dès l'été au Mexique, et la sortie du film est prévue pour le printemps 84.

Le prochain projet de Edward R. Pressman s'intitule *Rat Boy* et sera réalisé par Rob Thompson avec le chanteur Iggy Pop en vedette.

SECRETS OF THE PHANTOM CAVERNS

Réal. : John Hough. « Sandy Howard Production ». *Scén. :* Christy Marx, Robert Vincent O'Neil.

• Un détachement militaire chargé d'une mission secrète découvre l'entrée d'une caverne pour laquelle une exploration s'impose... Alors que les soldats s'aventurent toujours plus loin, éblouis par l'extraordinaire beauté de ce site souterrain, une présence mystérieuse se manifeste et commence à effacer les points de repère laissés par les soldats pour faciliter leur retour vers la lumière, attendant un moment propice pour passer à l'attaque...

THE LOST EMPIRE

Réal. : Jim Wynorski.

• Heroic-fantasy en relief.

ITALIE

SPACY

Réal. : Anthony M. Dawson. « 3 D Produzioni ».

• Plus ou moins conscients d'avoir presque épuisé le filon de l'heroic-fantasy et des aventures barbares, les Italiens sembleraient maintenant s'orienter vers un nouveau genre cinématographique inspiré de *E.T.* Plusieurs films mettant en scène des extra-terrestres sont déjà en production et la prochaine réalisation d'Anthony M. Dawson (qui vient juste de terminer *The World of Yor*) s'affirme comme le plus ambitieux projet du moment.

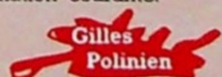
Films en projet

ETATS-UNIS

ONE BY ONE

« Group One ».

• Adaptation cinématographique du roman de Linda Lee où deux tueurs psychopathes s'amusent à injecter divers poisons dans des produits de consommation courante.





Court-métrage et science-fiction en France au début des années 80

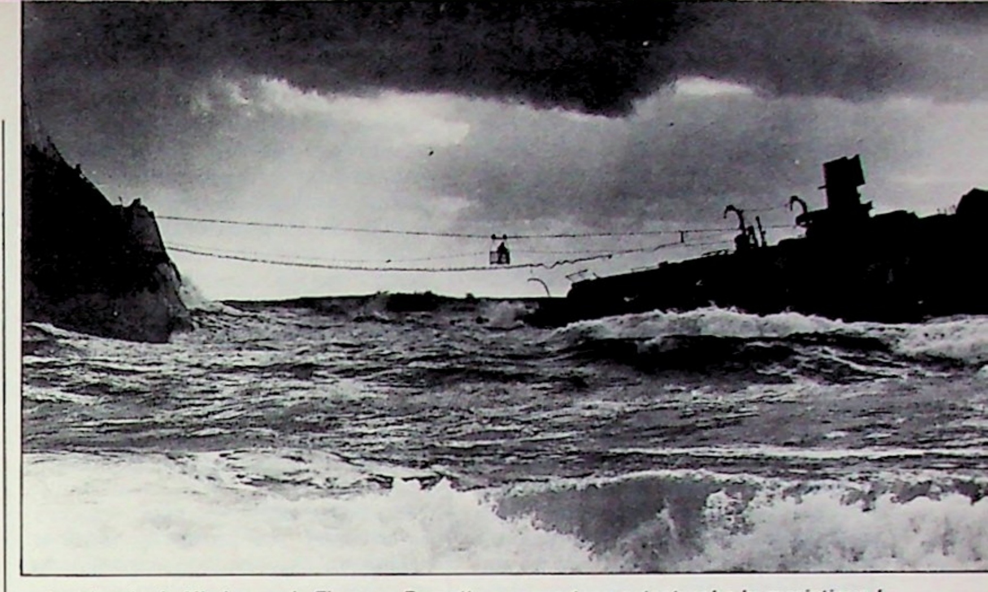
PAR JEAN-PIERRE FONTANA

A l'image du long métrage, son aîné, le court métrage français n'abonde pas en œuvres se réclamant peu ou prou de la science-fiction, du fantastique et même, tout simplement, de l'aventure. En fait, le court métrage français se penche beaucoup plus volontiers sur le quotidien et multiplie les tentatives d'expression d'états d'âme de marginaux comme si, pour guérir les maux qui frappent notre société contemporaine, il suffisait d'exorciser quelques unes de ses victimes par la magie de la lanterne cinématographique. Le court métrage français se présente donc fréquemment sous la forme d'un documentaire plus que d'un document, sinon d'un exercice de style autour de scènes de la vie conjugale ou extra-conjugale de nos concitoyens. Il exprimera volontiers des colères, des passions, des désirs plus ou moins exacerbés selon des rythmes qui ne seront pas forcément en corrélation avec le discours. Cinéma intimiste, cinéma vérité, cinéma mental, il occupe un écran d'où l'humour ne perce que très occasionnellement et, plus rarement encore, le rêve. Le cinéma français de court métrage ne rêve pas ; il « cauchemarde », dans le présent et sur son environnement. Et grâce aux festivals qui se sont multipliés ces dernières années afin de relancer un genre presque agonisant, nous obtenons, par voie d'accumulation et d'association, un panorama qui ressemble surtout à un livre d'images presque néo-réalistes, voire hyper-réalistes, d'un univers généralement urbain et oppressant d'où est exclu l'imaginaire et sans que soit proposée la moindre alternative. Le confort de nos cités serait-il si définitivement admis que les névroses subséquentes devraient tout autant être acceptées comme un mal nécessaire ?

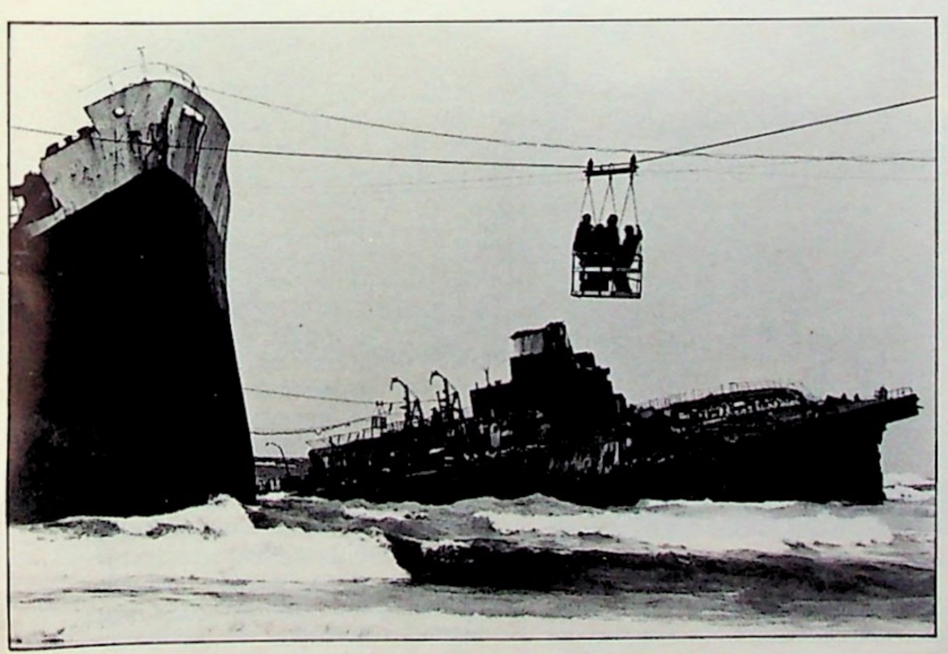
« Le péril rampant » ou le serial retrouvé.

Le moindre détournement de cet itinéraire portraitiste apparaît donc, chaque fois qu'il se présente, comme un défi à la raison, c'est-à-dire aux usages et, peut-être un peu aussi, aux moyens. Car si le court métrage français manque d'imagination, il semble pouvoir objecter la difficulté financière à concrétiser la chimère. Ce n'est pourtant qu'un faux prétexte ainsi que le démontrent quelques uns des films que nous évoquerons plus loin. D'ailleurs, il suffit de se tourner vers notre cinéma de long métrage pour remarquer que des genres autant à la mode que la science-fiction, le fantastique, voire l'héroïc-fantasy, y sont véritablement proscrits. Notre pays, dans son ensemble, souffre bien de la peur de rêver trop loin ou de rêver trop fort. Le court métrage n'est que l'un des nombreux reflets de cette affection (1).

Vouloir répertorier tous les courts métrages de science-fiction réalisés ces dernières années relève de la plus haute fantaisie. En élargissant le champ d'investigation, nous nous proposerons donc plus simplement de passer en revue certains des films récents qui nous ont semblé présenter les rapports thématiques les plus intéressants avec la science-fiction.



« Le triangle de Mimizan » de Florence Barnett : un reportage-catastrophe humoristique !



« Le triangle de Mimizan ».

Eden (1982) de Robert Réa propose, dans un climat de merveilleux que n'aurait pas désavoué René Clair, une étonnante dérive des paradoxes temporels chers aux amateurs de S.F. Un homme, qui vient de mourir, retrouve au Ciel son père âgé d'une dizaine d'années à peine et sa mère dans la fleur de l'âge et de sa beauté. Il est vrai que chacun y est libre de choisir le temps de son existence passée qu'il juge le plus agréable. C'est ça, le Paradis !

Le tigre du jardin des plantes (1982) de Jean-Denis Robert renoue avec le thème de l'échange de corps. Mais la démarche demeure trop irrationnelle et emprunte plutôt à l'occultisme. Dans chaque félin réside quelque redoutable piège à âmes qu'il est dangereux de vouloir contempler.

Avec *Les arcanes du jeu* (1982), Chantal Picault met en place une hypothèse d'univers parallèle puisqu'une jeune fille veut faire échec à la fatalité qui a tué son amie en revenant en arrière dans le temps. Le traitement emprunte toutefois les voies d'un fantastique trop classique et le film souffre d'une atmosphère trop tiède. Il n'est pas facile de jouer avec la mort...

Enfin, *Rendez-vous hier* (1981) de Gérard Marx, cinéaste qui s'était déjà distingué dans le registre insolite avec l'excellent *Nuit féline* (1978), ne manque quant à lui ni de charme ni d'efficacité pour télescoper son personnage (Richard Bohringer — celui de *Diva*) aux remugles d'un dramatique passé et le projeter dans le temps ou dans les dédales de la mémoire ancestrale, voyage qui lui sera forcément fatal. Malheureusement, là encore, tout en abordant l'un des thèmes les moins usités de la science-fiction, ce film se retrouve trop loin des règles pour ne pas être rejeté dans le territoire du fantastique.

L'alternance de l'humour et de l'insolite

Une autre catégorie de films, résolument installés dans le présent, laisse cependant sourdre, dans la représentation qu'ils font de notre monde, une angoisse qui endosse très vite les traits du fantastique. Cette terreur latente, qui suinte de la normalité, explose le plus souvent de la dualité qui nous oppose à nos propres créations. Ce fantastique-là rappelle un peu le combat que le Docteur Frankenstein dut livrer à sa création qu'il jugeait par trop monstrueuse parce qu'il lui reprochait, au fond, d'être devenue autonome. Il n'a plus grand chose à voir avec les veilles histoires de spectres ou de vampires. Il est à la fois un ersatz mais surtout un cocktail de ces anciennes frayeurs, transférées aux objets, aux odeurs et aux bruits qui, bien que conçus

(1) Tavernier n'a-t-il pas tourné *La mort en direct* chez nos voisins anglais ? *La guerre du feu* n'est-elle pas une co-production franco-canadienne filmée hors de l'hexagone ? Vadim autrefois n'allait-il pas réaliser *Barbarella* en Italie ?

par l'homme, l'agressent en permanence. Il se situe donc beaucoup plus près qu'il n'en a l'air de certaines préoccupations de la science-fiction, même s'il n'en adopte pas les codes ; peut-être, et nous l'évoquions plus haut, en raison justement du manque de moyens, encore que celui-ci, en l'occurrence, n'entame pas la capacité au rêve.

Le thème de l'agression soudaine de certains éléments de notre entourage matériel fait donc l'objet de quelques œuvres que nous allons à présent survoler et qui alternent l'humour, l'insolite et l'étrange pour ne pas dire l'horrible.

Ainsi, *Coup d'fil* (1980) de Marc Jolivet se présente comme une pochade sans autre prétention que de distraire. Elle met néanmoins en scène un utilisateur de cabines téléphoniques aux instincts suffisamment vandales pour que les combinés en soient réduits à se faire justice eux-mêmes et mettent fin aux actes barbares du quidam par voie de strangulation.

« La forêt désenchantée » ou le péplum féerique...

Sybille (1979) de Robert Cappa n'a rien d'un canular et constitue même un film exemplaire de ce fantastique moderne issu des affrontements de l'homme avec ce qu'il a créé. Son jeu sur le cinéma lui-même le rend d'ailleurs doublement fascinant par l'effet des écrans gigognes : celui devant lequel est installé le spectateur et celui qu'utilise le personnage central de l'histoire. Collectionneur de films, Sylvain a découvert aux Puces une bobine de film qui, à la première projection, ne lui révèle qu'un plan unique. Fasciné cependant par le visage de la jeune fille qui a été filmée en train d'emprunter le funiculaire de Montmartre, il fait part de sa découverte à l'un de ses amis. Mais lorsqu'il repasse le ruban de pellicule, celui-ci s'est enrichi d'un second plan. Et chaque nouvelle projection voit s'allonger le film qui montre ainsi la progression de l'inconnue dans les rues de la butte en direction de l'appartement lui-même du collectionneur... jusqu'à ce qu'enfin, sur l'écran et dans la réalité de Sylvain, l'inconnue passe sa porte, provoquant sa mort puisqu'aussi bien l'inconnue n'est autre qu'une des figures du destin. La pellicule retrouve alors sa longueur primitive, plan unique et fascinant d'un visage dont le regard guette déjà sa prochaine victime.

Avec *Voie d'eau* (1982) d'Alain Robak, la démarche vers l'insolite se révèle plus lente, plus psychanalytique et, partant, plus réaliste dans sa façon d'explorer un univers intérieur tourmenté. L'agression est aussi moins directe ; elle transite par le malaise né de la solitude de l'habitant d'immeuble, coupé du monde extérieur par sa propre indifférence ou son égoïsme (et qu'il ne perçoit plus, au fond, qu'à travers la fenêtre de son téléviseur). Alors que, prenant un bain, un jeune homme s'est laissé couler par jeu au fond de sa baignoire, lui parviennent soudain les échos d'une conversation d'amants dans les paroles desquels domine la crainte d'être découverts. Commence alors pour l'auditeur la longue quête, le long des canalisations et dans les sous-sols de l'immeuble, des propriétaires de ces voix. L'investigation s'interrompt malheureusement, alors qu'il se croyait sur le point de surprendre le couple, dans un regroupement de tuyaux et de robinets. Désireux de connaître la suite des propos qui s'échangent à cet instant, il retourne précipitamment là-haut, dans sa baignoire. Une main, surgie du néant, noie alors le témoin indésirable de cet amour hors du monde. Le décor de l'appartement, dépouillé jusqu'à la laideur, les couloirs sales, les sous-sols encombrés de détritus, contribuent à créer un climat inconfortable dans lequel, seules les voix des amants invisibles possèdent quelque humanité. L'ennemi, en l'occurrence, c'est le béton et une image froide parce que trop géométrique de la cité où survivent des êtres frustrés et malades de leur isolement.

Le jeu de l'évasion

Le mur blanc (1982) d'Antoine Lacomblez participe encore semble-t-il de cette prise de conscience soudaine que quelque chose existe au-delà du mur de notre égocentrisme. Et lorsque la crise intervient, qui nous fait percevoir les autres par-delà la barrière, il n'est pas si simple de décrypter le message qui parvient jusqu'à nous. Ici, c'est un voyageur qui s'installe entre deux trains dans la chambre d'un petit hôtel de province. Sur le point de s'endormir, il perçoit une litanie insoluble depuis le mur blanc qui lui fait face et, dans un état presque hypnotique, il écrit bientôt de ses mains nues sur le plâtre tendre des signes étranges qui, à l'instar de la complainte, semblent issus de quelques Necronomicon. Le lendemain matin, il découvrira dans la chambre d'à-côté un homme penché vers une femme sur le visage de laquelle il se livre à des sortes de passes. Mais c'est sans avoir pu comprendre que le voyageur reprendra le train.

Un autre type de courts métrages, plus rares et c'est dommage, se place d'autorité sous le signe de l'insolite et, rejetant vite toute attache avec le présent, joue le jeu de l'évasion à la façon d'une embar-

cation, secouée par la tempête, qui voit se rompre ses amarres. C'est le cas de *Je reviens de suite* (1982) d'Henri Gruvman, une œuvre qui ne s'embarrasse pas de circonlocutions pour basculer du côté du délire. Par le biais d'un écran (la fenêtre), d'une malle (le « moyen » de transport) et d'un miroir (le lien communicateur), un prestidigitateur passe de la salle de projection au monde du film qui est projeté sur l'écran. A sa suite, les spectateurs gagnent ainsi une plage où ils peuvent exprimer leur conception de la liberté. Le réalisateur rend hommage en passant aux frères Marx (le jeu avec le miroir de la *Soupe aux canards)* et à René Clair (la procession d'*Entr'acte)* et se livre (puisqu'il incarne en outre le prestigitateur lui-même) à d'inconvenantes facéties autour de la nudité. Le retour du metteur en scène dans la salle de projection juste à la fin du film (à l'inverse des spectateurs-personnages) ramène la farce à une réflexion sur l'homme et l'univers occasionnel qu'il a façonné.



Michel Piccoli enquête dans le monde de demain (« Du crime considéré comme un des beaux arts »).

Le manège (1979) de Jean-Pierre Jeunet va un peu plus loin dans l'insolite, et essentiellement dans l'angoisse, au point de rappeler certains fables de Borgès ou de Cortazar. Le décor : une fête foraine. Les acteurs : des marionnettes, qui symbolisent évidemment des parents et leurs enfants s'approchant des chevaux de bois. Les enfants tournent, tendent les mains vers le pompon. Ceux qui l'attrapent sont saisis et conduits sous le manège où ils sont condamnés à faire tourner — galériens de l'horrible fête — la terrifiante mécanique. L'utilisation de figurines, les jeux d'ombre et de lumière, les gros plans sur les visages tourmentés, donnent à cette animation superbe l'atmosphère de cauchemar total que le sujet laissait entrevoir. Réussite incontestable, *Le manège* franchit en tous cas un nouveau pas dans le détachement volontaire par rapport au réel. La science-fiction authentique n'est manifestement plus très loin.

Chocs du temps et science-fiction véritable

Ouvrons ici une sorte de parenthèse pour parler d'un documentaire qui pourrait se prévaloir aussi de cette volonté de rompre avec le quotidien de façon délibérée. *Le triangle de Mimizan* (1981) de Florence Barnett et Jean-Louis Philippon, en s'appuyant sur le naufrage authentique d'un pétrolier et d'un cargo sur les plages landaises, fait jouer aux habitants le jeu de l'affabulation. Et si les naufrages en question n'étaient pas de purs accidents ? Si des naufrageurs avaient allumé des feux dans le brouillard pour faire échouer les navires et s'emparer, par ce biais, de leur cargaison ? Tout l'intérêt du film repose en grande partie sur la conviction des autochtones, dont l'accent ne contribue pour beaucoup à assurer la crédibilité du « reportage », et au montage, qui permet de resserrer dans le temps deux événements assez éloignés l'un de l'autre.

La comète (1981) de Catherine Cohen porte carrément son sujet vers l'avenir. Une comète se rapproche de la Terre. La température s'élève considérablement. Nous voilà enfin en territoire connu. Dommage ! L'histoire se résume très vite en un conflit entre une mère et son enfant que les conditions particulières ne font qu'exacerber. C'est raté pour la science-fiction. Mais nous y voilà tout de même.

Et nous laisserons à Jacques Robiolles l'honneur de franchir le pas. *La forêt désenchantée* (1981) n'est d'ailleurs pas sa première incursion dans le genre. Voici quelques années il avait proposé avec *Equinoxe* (1976) un décor de plage polluée sur laquelle venait d'échouer une malheureuse sirène. Avec ce court métrage-là, ce sont les habitants mystérieux d'un bois, qu'une autoroute en construction va bientôt dévaster, qui apparaissent dans une sorte de peplum féerique au sein duquel se noue une histoire d'amour dont le destin est lié à celui de la forêt. Ce film se démarque de l'ensemble de la production française par une fastuosité que lui confèrent l'image (scope-couleurs) et l'intensité romanesque. Il rachète à lui tout seul la mièvrerie et le manque d'ambition de tant de courts et de longs métrages. Un exemple du « risque à courir » si l'on veut que se réveille vraiment le cinéma français.

Les chocs du temps sont présents dans d'autres œuvres comme *Le rat noir d'Amérique* (1981) de Jérôme Enrico, histoire intimiste où un écrivain se voit rejoint par la propre fiction qu'il compose, et surtout *Du crime considéré comme un des beaux arts* (1980) de Frederic Compain qui présente, dans un cadre artificiel, un policier particulièrement subtil (Michel Piccoli) enquêtant sur un meurtre. Sommes-nous déjà dans le monde de demain ? Choc du temps également avec une nouvelle pochade de Marc Jolivet, *Tic Tac* (1982), qui voit le temps s'accélérer de façon réjouissante.

Et nous nous trouvons enfin en présence d'œuvres de science-fiction qui osent dire leur nom. Thierry Foulquier nous l'affirme d'ailleurs bien haut et jusque dans le titre de *Six minutes de demain* (1982), un petit film axé sur la vision d'un univers concentrationniste. Comment le fuir ? Evasion physique, fuite psychologique, drogue ou mort ? Les images graves ou presque statiques d'usines et de barbelés alternent avec les touches poétiques comme celle d'une femme nue dérivant au fil de l'eau. « J'ai énormément travaillé sur l'image et le son », explique Thierry Foulquier. « C'est-à-dire que j'ai voulu faire une œuvre expressionniste. Tout est forcé. Tout est caricatural.

Les usines, la fuite du soldat, la musique... C'est une vision complètement alternée de diverses touches de diverses petites visions qui composent une espèce de panorama que l'on reçoit de façon infuse. Il n'y a pas de continuité dramatique. C'est une variation sur un thème ».

Le péril rampant (1981) d'Alberto Yaccellini participe aussi de la volonté de jouer à fond la carte du rêve en intégrant ici l'histoire elle-même dans une trame hypothétique dont elle ne serait que l'un des chapitres. Présenté comme le sixième épisode des « Aventures du Serpent », ce pseudo serial qui en possède toutes les qualités mêle allègrement le polar fantastique à la SF des super-héros, le tout agrémenté de brins d'humour sinon de parodie. Décors d'observatoire, d'usines qui rappellent d'ailleurs celles des *Quatermass* de Val Guest, robots, inventions terrifiantes, savants naïfs ou fous et justiciers masqués : tout est réuni pour réjouir un spectateur qui ne peut que regretter, au fond, l'absence des autres épisodes de l'imaginaire série. Une réussite, cependant, qui laisse espérer de Yaccellini des œuvres plus consistantes et qui démontre de façon éclatante quelles expériences le cinéma français de court métrage devrait être capable d'envisager et, probablement, de réussir, avec un peu d'audace.

De l'audace, il en fallait assurément pour tourner *Le Bunker de la dernière rafale* (1981), œuvre tout à fait insolite, magistrale, inconfortable et impossible. Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet ont osé et réussi un pari qui surprend par l'ampleur de son ambition et par sa réussite. Voilà un classique (déjà !) au même titre que le *T.H.X. 1138 - 4 E.B.* de George Lucas et qui dégage à notre avis bien plus de force, peut-être par son refus à toute concession et, essentiellement, d'un échappatoire final comme cette lumière que découvrait le héros du court métrage américain à l'extrémité du tunnel. Dans un blockhaus sont réunis des soldats survivants de quelque guerre future, qui guettent un agresseur inconnu ; un compteur, brusquement, se met en marche, égrenant à rebours des nombres qui semblent mesurer le temps séparant les militaires d'une (im)probable apocalypse. Alors, l'ordre établi dans le bunker s'effrite, s'effondre, écrase un à un les survivants. Jusqu'à ce qu'arrive l'heure H, où rien ne se passe. Et le temps poursuit sa course au-dessus des cadavres imbéciles.

Parce qu'il enfreint les règles du réalisme et de la prudence, de la mesure et de la conformité, *Le bunker de la dernière rafale* constitue donc une pièce unique dans le paysage du court métrage français. Dès lors, une question se pose, à laquelle seules les prochaines années vont pouvoir répondre : les cinéastes d'aujourd'hui et de demain emprunteront-ils la voie difficile ouverte par Marc Caro et J.-P. Jeunet ou, tels les navigateurs soucieux d'éviter les écueils, préfèreront-ils s'engager sur les vastes boulevards du conformisme ? La cuvée 1982-1983 n'incite guère à l'enthousiasme, même si des œuvres comme *Bluff* de Philippe Benoussan, *Café plongeoir* de Jérôme Alain Boivin ou *Le point d'eau* de Valérie Moncorgé, malheureusement trop proches de la peinture psychologique, laissent percer de réels talents. Un certain recul est cependant nécessaire avant de redouter que le *Bunker* n'ait pu faire école. Parce que, s'il en était ainsi, il faudrait alors se résoudre à ne voir dans ce film qu'un prodige, un miracle, un accident enfin, que les générations futures regarderaient comme un mythe ou comme un mensonge. Mais s'il se trouvait quelques réalisateurs que l'ailleurs et le futur n'effraient pas, qui acceptent de se ranger sous la bannière de la fantaisie et d'étaler au grand jour les trésors cachés de l'imaginaire français, nul doute que ce serait, non seulement une évolution mais bien une véritable révolution. C'est tout le mal qu'il faut souhaiter au court métrage français !

Jean-Pierre FONTANA

« Du crime considéré comme un des beaux arts ».



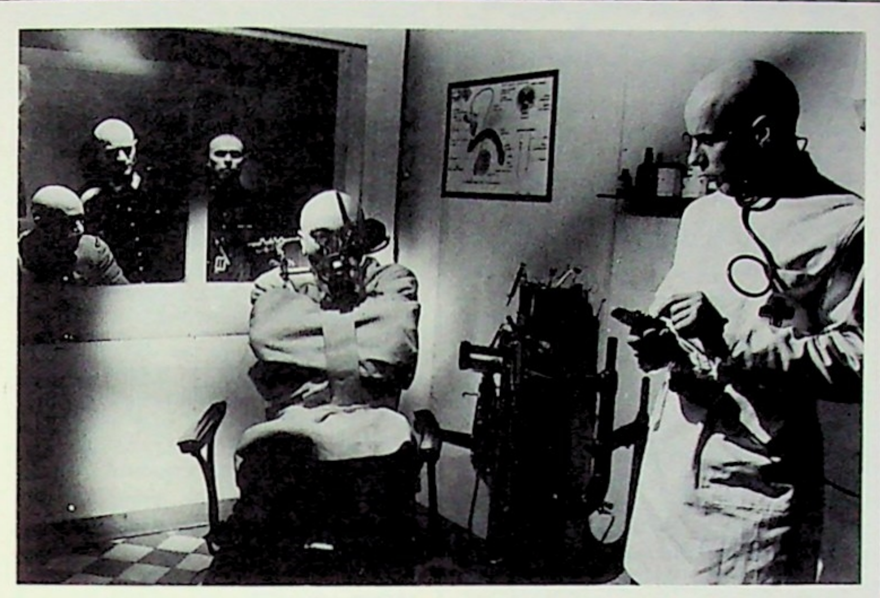


Après avoir réalisé un excellent film d'animation, *Le manège*, vous êtes passé de l'insolite à la science-fiction en tournant *Le bunker de la dernière rafale*. Faut-il voir dans ce dernier film, la même volonté que dans le précédent de réaliser une sorte de fable, ou bien avez-vous adopté le parti de tourner un film de science-fiction ?

Il s'agit essentiellement d'un film d'atmosphère. Je me souviens que lorsque nous travaillions, Marc Caro et moi, sur *Le manège*, et que nous faisions les têtes des marionnettes, nous parlions déjà d'un projet de film, dont on avait quelques éléments. Nous savions qu'il se situerait dans un blockhaus, dans un lieu clos, une ambiance noire se rattachant à tout un cinéma expressionniste permettant d'utiliser le genre d'éclairages que nous aimions. L'unité du blockhaus était intéressante en soi. On savait qu'il y aurait des personnages au crâne rasé, pour des raisons « esthétiques ». Nous possédions deux ou trois détails analogues, et les scènes se formaient progressivement dans notre esprit. Alors, on a commencé, avec un fil conducteur. Nous n'avons jamais eu l'intention de faire une fable, de dire quelque chose, mais en revanche, celle de créer un cinéma de spectacle — ce qui est très rare dans le domaine du court-métrage, où l'on trouve souvent des films intimistes, de réflexions, présentant des individus « désespérés ».

Dans *Le bunker*, toutes les « sorties » sont-elles réalisées par animation ?

Il y a beaucoup de choses réalisées ainsi, dont effectivement les maquettes de véhicules blindés. Marc a fait les dessins et j'ai réalisé la maquette, qu'on a modifiée plusieurs fois parce que l'on s'est rendu compte qu'il y avait de petits défauts. Le plus délicat à animer, évidemment, c'étaient les chenilles des tanks. Elles sont extrêmement difficiles à fabriquer. Donc on est parti d'une maquette déjà existante en plastique, pour les chenilles bien sûr uniquement, et on a gâché pas mal de pellicule avant que cela commence à ressembler à quelque chose. Le véhicule blindé, dans le film, est suivi par deux personnages, des sortes de fantassins portant de petits canons. Dans certains plans, ce sont des marionnettes animées, quand on les distingue de loin ! Il y a



« Le bunker de la dernière rafale » de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet.

aussi l'insecte, le cafard, qui est animé. C'était ardu parce que j'ai utilisé de petits insectes séchés que j'avais achetés. Pour animer cette créature, je me souviens avoir creusé l'intérieur (car ces insectes, dès lors qu'ils sont secs, deviennent très fragiles), coulé du fer synthétique et versé du plomb à fusible extrêmement fin à l'intérieur des pattes. Il y avait en fait trois cafards. Dès que l'un d'eux tombait en panne, un autre le remplaçait. Ils étaient tous identiques. Mais c'était fou, un vrai travail de dingues ! Le compteur est animé également, mais là, pour des raisons pratiques. On y trouve aussi des effets de pixillation (1). Par exemple, à un moment, l'un des personnages se fait congeler. On l'a donc recouvert de sucre-glace, comme on le fait, image par image, en tourvant à l'envers. Mais le résultat n'était pas vraiment réussi, on a ensuite enchaîné les images cinq par cinq.

Quelle est la signification du compteur dans l'intrigue ?

Je crois que c'est un peu le coup de pied dans la fourmilière. C'est-à-dire que ces gens-là fonctionnent sur un ordre établi, assez militaire. Tout à coup, il arrive quelque chose qui n'est pas prévu, qui déclenche la calamité, et c'est la catastrophe ! Ils vont tous s'entretuer finalement. Plus ou moins à cause de la paranoïa due à ce compteur. Et quand ils sont tous morts, on s'aperçoit que ce compteur arrive à zéro et qu'il ne se passe rien : ils se sont tous entretués par leur propre stupidité, sans que le compteur y soit pour quelque chose, en fait. Il était simplement le déclencheur, le catalyseur.

Quels furent les lieux de tournage ?

Le bunker a été tourné en partie dans un ancien laboratoire de cinéma, qui s'appelle C.T.M. On avait visité une quinzaine d'usines avec Marc, à la recherche d'un décor idéal, dans la région parisienne. On ne trouvait vraiment rien, et puis, brusquement, on a appris par la municipalité de Gennevilliers qu'il y avait à C.T.M. une usine désaffectée. C'est un ancien laboratoire de cinéma, effectivement, où l'on trouve toutes sortes de tuyaux, des vu-mètres, de vieilles machines qui étaient des tireuses, des cuves de développement, etc. Et c'était formidable pour nous, car en outre, notre laboratoire de tirage, était G.T.C. qui a fusionné avec C.T.M. ! Ainsi, nous pûmes facilement obtenir l'autorisation. L'autre décor, c'est un vrai blockhaus, situé à Nancy, où j'allais jouer étant gamin. Et il est placé — c'est très curieux — à l'intérieur d'un central téléphonique ! Il y avait, en fait, un terrain, qui appartenait aux P.T.T., où ils voulaient bâtir un central téléphonique. Alors, ils ont voulu démolir ce blockhaus datant de la guerre (où il avait d'ailleurs servi de central téléphonique !). Ils ont commencé à faire des essais et se sont rendus compte que s'ils le détruisaient à la dynamite, toutes les villas alentour sauteraient avec ! Ils ont donc été obligés de construire le central par-dessus, et l'ont ainsi englobé à l'intérieur. Quand on monte dans l'escalier moderne, aujourd'hui, tout à coup l'on se trouve devant une porte de trois tonnes ! C'est très étrange. En outre, c'est chauffé, il y a toutes les sécurités, et on peut y laisser le matériel. C'était de ce fait idéal pour tous nos plans de portes, hublots, échelles, etc..

Votre film a été diffusé à la télévision. Ce passage vous a-t-il ouvert les portes pour de futures collaborations ?

Quand le film a été diffusé par T.F. 1, en juillet 1982, j'ai reçu un appel de F.R. 3-Lyon. L'on m'a dit alors : « Vous êtes de la région. On essaie de faire travailler les gens de la région. Et si vous avez une idée de sujets fantastiques (ils étaient très intéressés par le fantastique), faites nous une proposition ! ». Alors j'ai réfléchi. J'ai eu une idée, et je suis parti à Thionville, dans la vallée de la Seille, faire des photos de repérage, parce que l'on y trouve des acieries dont la moitié sont en ruines. Et il y a des décors absolument fantastiques ! Un univers véritablement métallique... J'ai donc rédigé un synopsis assez détaillé, et le leur ai proposé. Le lendemain, ils m'ont appelé : « D'accord ! Ecrivez le scénario ». J'ai écrit un scénario de 52 mn, une histoire située après une guerre nucléaire, concernant des récupérateurs de déchets atomiques. Le personnage principal, évidemment, c'est le décor. Il s'agit cependant d'un film d'action. La direction générale de la télévision a accepté le scénario, le crédit a été débloqué, et je devais le tourner en décembre. Seulement, le problème, c'est que je ne suis pas homologué : je ne suis pas un réalisateur de télévision, et il faut que j'obtienne une dérogation. Et la dérogation, ils ne veulent pas me la donner ! Ils invoquent des pressions syndicales ; ils ont peur des syndicats. Les lois sont actuellement en pleine refonte, alors personne ne veut se risquer... et le scénario ne se tournera sans doute jamais ! Voilà bien l'absurdité des conditions de la télévision.

Quelles sortes de problèmes administratifs et financiers vous a posée la réalisation du *Bunker* ?

On est totalement dépendant du système français où tout est basé sur des commissions de dérogation, de subvention, d'homologation. C'est terrible. Tout marche ainsi en France. Comme il n'y a pas de débouchés pour le court-métrage, il est « assisté » totalement. Pour *Le bunker*, nous avons donc joué toute notre carte sur la subvention. On avait préparé un dossier volumineux, effectué le story-board, c'est-à-dire le découpage puis les dessins, ce qui représente environ 350 illustrations ! Cela a marché, et après, on a obtenu un complément de T.F. 1, ce qui était une grande chance pour nous. Notre budget fut de 135 000 F, ce qui n'est pas énorme pour un film de ce genre. Mais une fois l'œuvre terminée, la commission des primes à la qualité nous a complètement rejetés ! Un coup très dur, parce que l'on comptait dessus.

Mais le fait d'avoir obtenu, d'une part un César, et d'autre part, le Grand Prix du Jury au festival de Lille, cela vous a-t-il aidé, non seulement pour amortir les films que vous avez réalisés, mais pour ouvrir des portes afin de faire autre chose ?

Eh bien, Truffaut a obtenu des Césars pour *Le dernier métro*, ce qui se traduit pour son film en nombre d'entrées supplémentaires. Mais l'utilité d'un César pour un court-métrage, c'est indéfinissable. On ne peut même pas savoir si réellement c'est utile ! Le plus important pour un court-métrage, peut-être encore davantage que d'obtenir des prix, c'est de montrer le film à un maximum de personnes, de journalistes, pour en faire parler. Et le fait d'avoir remporté le

(1) Procédé destiné à accélérer considérablement le mouvement en supprimant un certain nombre d'images.

Prix du Festival de Lille a été catastrophique pour nous, car dans les règlements des festivals, il est souvent stipulé qu'un film déjà primé ne peut pas concourir dans d'autres festivals, qui se réservent des films inédits. On a donc raté plusieurs manifestations, dont celle de Montréal. On a raté aussi le prix Jean Vigo, et je ne sais plus combien d'autres... Mais la meilleure chose qui nous soit arrivée, c'est que *Le bunker* ait été programmé tous les soirs à minuit dans un cinéma parisien, en compagnie d'*Eraserhead* de David Lynch. *Eraserhead*, pour nous, c'était le grand film de référence. Il y a des spectateurs qui, paraît-il, appelaient tous les samedis pour savoir si *Le bunker* était bien programmé ! Et ça, c'est fantastique ! Il y a une sorte de phénomène de bouche à oreille efficace, qui fait qu'aujourd'hui nous n'avons plus besoin d'essayer de montrer *Le bunker*. Ce sont les gens qui ne l'ont jamais vu qui se sentent frustrés...

Certaines personnes ont reproché au *Bunker* sa violence, un côté assez morbide.

A mon avis, cela dépend des références « culturelles » des individus... Il y a ceux qui lisent les bandes dessinées, qui aiment la science-fiction, et ceux-là acceptent très bien notre film. Il y a des spectateurs qui sont morts de rire dès la premier vision. Là, nous sommes vraiment satisfaits. Ils voient les cafards, les maquettes, les crânes rasés et le rire fuse. Mais il en est effectivement d'autres qui sont horrifiés : je crois que ces derniers n'iront jamais voir un film comme *Mad Max 2*, qui est pour moi formidablement drôle, et un remarquable film d'action. Il y a surtout un public spécialement « intellectuel » qui méprise ce genre de cinéma. Alors, oui, ils sont totalement surpris et le rejettent. Mais ce n'est pas de toute façon pour ce public que l'on fait ça...

Il en va de même pour *Massacre à la tronçonneuse* : si l'on ne perçoit pas l'humour, c'est un film insupportable...

Je crois que ce qui choque certains, c'est que, dans tout film, il y a en principe toujours un bon côté, celui des gentils... quelque chose à quoi on peut se raccrocher. Quelque chose de positif. Et dans le *Bunker*, il n'y a que des cretins, qui s'entretuent tous jusqu'au dernier. Le seul qui soit hors du coup, c'est le « lobotomisé », qui a une petite boîte dans la tête. Parce que lui, visiblement, il a été transformé. Et c'est l'innocent, le naïf de l'histoire. C'est le seul qui ne tue personne ; d'ailleurs, il ne se fait pas tuer parce qu'il est en marge. Personne ne lui en veut, à lui. Il est là. Comme ça. Mais le malheur, c'est qu'il va mourir d'une façon encore plus atroce que les autres parce qu'il est enchaîné et qu'il n'y a plus personne de vivant dans le bunker. Il va quand même mourir de la stupidité des autres. Mais à part lui, il n'y a vraiment que des abrutis, et les gens sont énervés parce qu'ils se disent : « Moi, je ne suis pas comme ça ». Ils refusent de voir un portrait. Ce qui les énerve, c'est que non seulement on leur fait un portrait noir, mais on ne pleure pas comme dans tout film bien pensant. On ne dit pas : « Ah ! que c'est mal. Que la société est vilaine, que la guerre est vilaine ». Mais, au contraire, on dirait que, pour nous, cela nous fait jubiler ! Et ça, c'est un peu la mentalité « punk » du début des années 80.

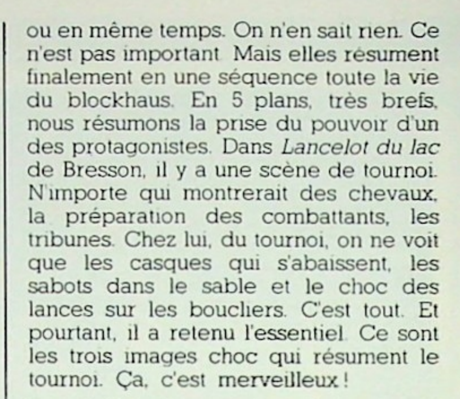
Il n'y a aucun dialogue dans le film...

Au départ, il y avait un impératif un peu technique. Et, ensuite, j'y ai vu un intérêt formidable, au niveau du découpage : donner la priorité à l'image, et donner la signification des choses uniquement par l'image, le rythme et le montage. Evidemment, la compréhension du scénario en souffre sûrement, parce que, un film de 25 mn sans intertitres, ça n'existe plus. Et je crois que c'est une prouesse d'arriver à faire un film muet sans intertitres et que l'on comprenne quand même ce qu'il se passe.

Dans une certaine mesure, vous idéalisez donc le cinéma muet, en ce sens que les images doivent pouvoir se suffire à elles-mêmes ?

C'est formidable quand c'est possible ! On oublie trop souvent l'image dans le cinéma français, au profit des acteurs. Si l'émotion passe, c'est à travers des acteurs uniquement. Or, le cinéma, c'est quand même avant tout 24 images qui se suivent et qui donnent l'illusion du mouvement et par conséquent, le rythme. L'aspect visuel, selon moi, est essentiel. Dans le *Bunker*, on trouve des ellipses, très courtes, qui se suffisent, des séquences de la vie du blockhaus qui ne sont pas reliées entre elles, qui peuvent se passer à des jours différents,





ou en même temps. On n'en sait rien. Ce n'est pas important. Mais elles résument finalement en une séquence toute la vie du blockhaus. En 5 plans, très brefs, nous résumons la prise du pouvoir d'un des protagonistes. Dans *Lancelot du lac* de Bresson, il y a une scène de tournoi. N'importe qui montrerait des chevaux, la préparation des combattants, les tribunes. Chez lui, du tournoi, on ne voit que les casques qui s'abaissent, les sabots dans le sable et le choc des lances sur les boucliers. C'est tout. Et pourtant, il a retenu l'essentiel. Ce sont les trois images choc qui résument le tournoi. Ça, c'est merveilleux !

La sobriété, dans ce cas précis, confère encore plus de force au propos...

Et, en outre, cela correspond à un rythme de montage que j'apprécie. C'est-à-dire le son qui appuie l'image et qui s'intercale d'une séquence à l'autre, de façon assez brève, hâchée.

Combien de temps a demandé le montage du *Bunker* ?

Le montage image a été relativement rapide, en raison du story-board au découpage très précis. Il nous a fallu une semaine. Mais après, il y a eu un énorme travail sur la bande-son. Pour tous les sons du *Bunker*, il n'y a aucune prise directe. Tout a été fabriqué comme pour un dessin animé, même les froissements de papier, le bruit des touches de la machine à écrire. Tout a été fait à part et la plupart des bruits sont retravaillés au synthétiseur.

Quelle fut en définitive la durée totale de la réalisation ?

Quatre à cinq mois de préparation pour les costumes et décors. Ensuite, six semaines de tournage. Puis un mois pour fabriquer les maquettes, un autre pour l'animation. Le montage et les effets spéciaux ont duré un mois en raison de problèmes techniques avec le matériel. Et après, sept semaines de montage et encore quelques semaines de finition furent nécessaires. Ce qui fait au total, un an à quatorze heures par jour, samedi-dimanche compris, pas de vacances et pas un centime de salaire pour les réalisateurs.

Finalement, c'est donc un film de « copains » avant tout ?

Oui. Aucune des personne sur le plateau n'était réellement professionnelle. C'était à la limite de l'amateurisme total. Mais je crois que ce n'est pas perceptible dans le film. Il n'y avait pas de fonction vraiment établie. Il régnait cependant sur le tournage une atmosphère exceptionnelle d'une entente parfaite... Quand on travaille avec des techniciens professionnels, il faut expliquer ce que l'on veut. Tandis que là, chacun savait très bien ce dont il était question, parce qu'on était dans un esprit très proche. On se connaît depuis longtemps. On écoute les mêmes musiques, on va aux mêmes concerts, on a les mêmes lectures. Il n'y avait donc pas besoin d'explication. C'était évident. Voilà.

Propos recueillis par Jean-Pierre Fontana

FICHES *Techniques*

EDEN (1982) - Prod. : Cinémarc - **Réal. et scén. :** Robert Réa - **Photo :** Jean-Noël Ferragut - **Son :** Jacques Gauron - **Mus. :** Jean-Claude Deblais - **Mont. :** Anne Baudry. **Int. :** Jean-Pierre Darroussin, Didier Crespo, Zabou, Philippe Leroy-Beaulieu. 13' minutes.

LE TIGRE DU JARDIN DES PLANTES (1982) - Prod. : Copra-Film - **Réal. et scén. :** Jean-Denis Robert - **Photo :** Patrick Thibault assisté de Jean-Marie Drejou - **Son :** Guillaume Sciama assisté de Sophie Chiabaud - **Mus. :** Olivier Lartigue - **Mont. :** Marie Robert - **Int. :** Valérie Chassigneux, Hippolyte Girardot. 14 minutes.

LES ARCANES DU JEU (1982) - Prod. : Synchronie Productions - **Réal. et scén. :** Chantal Picault - **Photo :** Yves Pouffary, Claude Michaud - **Son :** Pierre Camus - **Mus. :** Jean-Paul Van den Bosche, Bernard Szajner - **Mont. :** Françoise Beloux - **Int. :** Anne Morello, Zazie, Max Vialle, Jacques Rispal, Yves Carlevaris, Bernard Szajner. 26 minutes.

RENDEZ-VOUS HIER (1981) - Prod. : U.R.C. - **Réal. :** Gérard Marx - **Scén. :** Dominique Lancelot et Gérard Marx - **Photo :** Tonino Nardi - **Déc. :** Bianca Florelli - **Son :** Alix Comte - **Mont. :** Chantal Colomer - **Int. :** Richard Bohringer (Pierre), Michel Derville, Peter Berlig, Catherine Jarrett. 26 minutes.

COUP D'FIL (1980) - Prod. : Fil de Broc - **Réal. :** Marc Jolivet - **Photo :** Pierre Gauthard - **Son :** Harold Maury - **Mus. :** Alain Fillon - **Mont. :** Bernard Uzan - **Int. :** Marc Jolivet. 6 minutes.

SYBILLE (1979) - Prod. : Les Films de la Galère - **Réal. et scén. :** Robert Cappa - **Photo :** Robert Dianoux - **Son :** Michel Boudinet - **Mont. :** Monique Boumendil - **Mus. :** Michel Sardabi - **Int. :** Manuel Bonnet, Jean Montagne, Brigittte Roudier, Gilles Kohler. 15 minutes.

VOIX D'EAU (1982) - Prod. : Lumar Films - **Réal. :** Alain Robak - **Scén. :** Alain Robak et Michel Tassilly - **Photo :** Monique Richard - **Son :** Patrick Lieffrig - **Mont. :** Benedict Teiger - **Int. :** Christian Ugolini. 16 minutes.

▼



LE MUR BLANC (1982) - Prod. : GREC - **Réal. et scén. :** Antoine Lacomblez - **Photo :** Mario Barroso - **Son :** Jean Umansky - **Mont. :** Claire Pinheiro - **Int. :** Jean-Hugues Anglade. 15 minutes.

JE REVIENS DE SUITE (1982) - Prod. : Pierre Braunberger - **Réal. et scén. :** Henri Gruvman - **Photo :** Jacques Boumendil - **Mus. :** Mendelsohn, Mozart, Rossini - **Mont. :** Sarah Mallison, Eva Frogeles - **Int. :** Henri Gruvman, Florence Aguttes, Uricka White. 15 minutes.

LE MANEGE (1979) - Prod. : Cinémation - **Réal et scén. :** Jean-Pierre Jeunet - **Photo :** J.-P. Jeunet - **Son :** J.-P. Jeunet - **Déc. :** Marc Caro - **Mus. :** Philippe Sarde - **Mont. :** Manuel Otéro et J.-P. Jeunet - **Int. :** Marionnettes de Marc Caro. 10 minutes.

LE TRIANGLE DE MIMIZAN (1981) - Prod. : Films Video Film - **Réal. :** Florence Barnett et Jean-Louis Philippon - **Photo :** Patrice Guillon, Eric Brissard, Tade Piasecki - **Son :** Brice Matthieussent - **Mus. :** Groupe Quiproquo - **Mont. :** Dominique Marcombe - **Int. :** Les habitants de Mimizan. 16 minutes.

▼



LA COMETE (1981) - Prod. : Paris Boulevards Film - **Réal. :** Catherine Cohen - **Photo :** Gilberto Azevedo - **Son :** Pierre Lorrain - **Mus. :** Olivier Praquin - **Mont. :** Isabelle Rathery - **Int. :** Christine Fersen, Romain Trembleau. 22 minutes.

LA FORET DESENCHANTEE (1981) - Prod. : Charlie Bravo - **Réal. et scén. :** Jacques Robiolles - **Photo :** Renan Pollès - **Son :** Patrick Baroz - **Mus. :** Moa Habaid, Armand Assouline, Jacques Robiolles - **Mont. :** Hervé de Luze - **Cost. et Déc. :** Pascal Rozier, Christian Auffray, Jacques Robiolles - **Int. :** Fabrice Luchini, Bojena Horackova, Colin Jorre, Luc Passereau, Pierre Atterand, Jean-Christophe Rosé. 28 minutes.

LE RAT NOIR D'AMERIQUE (1982) - Prod. : Paul de Roubaix & Les Films du Centaure - **Réal. et scén. :** Jérome Enrico - **Photo :** François Catonne - **Son :** Patrice Noia - **Mus. :** Celia Reggiani - **Déc. :** Noelle Galland - **Mont. :** Dominique Martin - **Int. :** André Julien (le vieil écrivain), Philippe du Jannerand (le peintre), Philippe Goyard (le mime), Louis Julien (le jeune écrivain), Pierre Arditi, Pia Courcelles. 21 minutes.

DU CRIME CONSIDERE COMME UN DES BEAUX ARTS (1980) - Prod. : Les Films du Lagon Bleu - **Réal. :** Frederic Compain - **Scén. :** Frédéric Compain et Gilles Taurand - **Photo :** Erwin Huppert, Pierre Gautard - **Son :** Jean-François Auger - **Mus. :** Groupe Lo - **Mont. :** Christophe Loizillon, Jean-Louis Cavalan - **Déc. :** Jean-Denis Compain - **Int. :** Michel Piccoli, Dominique Farro, Rebecca Pauly, Pat Andréa. 15 minutes.

TIC TAC (1982) - Prod. : Biofilm - **Réal. :** Marc Jolivet - **Photo :** Dominique Brenguier - **Mus. :** Azimut - **Mont. :** Eric Missler - **Int. :** Marc Jolivet. 4 minutes.

SIX MINUTES DE DEMAIN (1982) - Prod. : Les Films de la Fille en Rouge - **Réal. :** Thierry Foulquier - **Photo :** Antoine Lopez, Thierry Foulquier - **Son :** Luc Baptiste, Thierry Foulquier - **Int. :** Carole Simon, Luc Baptiste, Marie Foulquier-Arnaud. 6 minutes.

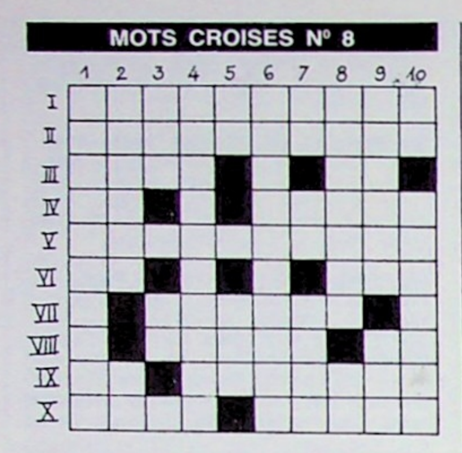
LE PERIL RAMPANT (1981) - Prod. : P.I. Production (H. Niogret) - **Réal. :** Alberto Yaccelini - **Photo :** Bernard Lutic - **Son :** Jean-Paul Loublier - **Mus. :** Jorge Arriagada - **Mont. :** Alberto Yaccelini - **Int. :** Pierre Julien (Pierre L'Embryon), Bernard Born (l'inspecteur Spencer), Maurice Vallier (le professeur Norris), Jeanne Biras (Elsa Tribeau), Gérard Heffmann (Ego), Jean-Claude Dreyfus (le Serpent), Michèle Loubet (Lorna), Jean-Pierre Elga (l'adjoint Dupré), Gilbert K. Jakubzcyk (Gert, l'automate). 25 minutes.

LE BUNKER DE LA DERNIERE RAFALE (1981) - Prod. : Zootrope Productions & T.F. 1 Films Production - **Réal., Déc., Graphismes :** Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro - **Scén. :** Gilles Adrien, Marc Caro & J.-P. Jeunet - **Photo :** Bruno Delbonnel - **Son :** Parazite - **Mus. :** Parazite - **Mont. :** J.-P. Jeunet - **Int. :** Marc Caro, Jean-Marie de Busscher, Spot, Bruno Richard, Jean-Pierre Jeunet. 27 minutes.

▼



MOTS CROISES N° 8



HORIZONTALEMENT :

I. Prévue pour 2024, dans le film de L.Q. Jones.
II. Pratiquée par Linda Blair, dans *L'exorciste*.
III. Jamais consenti par le Démon sans arrière pensée. Anna, dans *Fantôme d'amour* (initiales).
IV. Dans *Shining*. Résulte d'une blessure.
V. Cedric Hardwicke, Red Buttons et Peter Lorre, dans *Cinq semaines en ballon*.
VI. Mère Jeanne des Anges, dans *Les diables* (initiales). Orient.
VII. Exprimerais.
VIII. Peuple de l'an 802.701, dans *La machine à explorer le temps*. Un peu d'amour.
IX. Se donne. Jean Cocteau en fit preuve pour porter à l'écran *La belle et la bête*.
X. Génie. Crochets.

VERTICALEMENT

1. Le professeur Léonard Nosferatu en est le maître.
2. Incarne l'ange Heurtebise dans *Orphée*. Dans *Excalibur*.
3. En forme d'œuf. A plusieurs faces.
4. Matière première pour la fée, marraine de *Cendrillon*.
5. Réalisateur de *Stalker* (initiales). Prénom du metteur en scène des *5 000 doigts du Dr T.*
6. L'un des objets en mouvement de *Poltergeist*.
7. En rythme. Demi-lune. Déesse égyptienne.
8. A bord du « Diable » dans un film de Don Sharp. Interprète de *Carrie* (initiales).
9. Doubles. Peut se vendre ou se perdre.
10. En silence. Appréciés.

Jean-Claude Romer

SOLUTION N° 7

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I	A	M	P	E	L	O	P	E	D	E
II	R	O	L	L	E	R	B	A	L	L
III	G	R	I	V	E	S	■	U	■	I
IV	O	T	■	I	■	O	R	■	E	X
V	N	E	S	S	■	N	E	R	V	I
VI	A	L	E	■	M	■	L	O	I	R
VII	U	L	U	L	E	M	E	N	T	S
VIII	T	E	L	■	M	O	N	D	E	■
IX	E	■	E	C	O	U	T	E	E	S
X	S	■	S	S	S	S	S	S	S	S

PETITES ANNONCES

Nos petites annonces sont gratuites et réservées en priorité à nos abonnés.

RECHERCHE scénario original en vue réalisation film 35 mm. Ecrire à : Pascal Fontannaud, 3/76, square Gabriel Fauré, 94700 Maisons-Alfort.

VENDS nombreux films S-8, versions intégrales ; projecteur Elmo GS 1200 S-8, opt./magn. ; 1 projecteur 16 mm Elmo 16 FR opt/magn. chargement manuel. Ecrire à la revue.

RECHERCHE affichettes françaises de « L'au-delà », « Frayeurs », « L'enfer des zombies »... et également une correspondante aimant les films d'horreur et le fantastique ! Christophe Darnaud, 9, rue Gervois-Bussières, 69100 Villeurbanne.

RECHERCHE b.o. de « Inferno », « Midnight Express », « Blade Runner », « Métal Hurlant ». Enverrai cassette vierge. Cathy Labau, rue de la Calade, 34230 Plaissan.

RECHERCHE tout document (matériel, dessins, photos, revues, etc.) français ou anglais concernant le sous-marin « Nautilus » (du film « 20 000 lieues sous les mers » de Walt Disney). Jean-Pierre Charton, 12, rue Juge, 75015 Paris. Tél. : 579.36.27.

RECHERCHE photos, affiches, etc. concernant « Hurlement », « Alien », « La maison près du cimetière », « Frayeurs », « L'au-delà », « Mutant » et « Evil Dead ». Jean-Hugues Lecorre, 341, rue Jean-Jaurès, 59920 Quievrechain.

ACHETE l'Ecran Fantastique n°s 2 et 4 (bon état, prix normal). Pascal Sabludini, 24 bis, Chemin de Sosse Lierre, 73100 Aix-les-Bains. Tél. : (79) 61.37.09.

CHERCHE « screening program » de « La tour infernale » et tous documents relatifs à ce film. Alain Fauritte, 41, rue d'Anjou, 73000 Chambéry.

DESIRERAIS entrer en contact avec des amateurs de cinéma fantastique en vue de réaliser un court métrage d'horreur en S-8. Reyne Hussard, Escadron Duchon, Peloton 4, Quartier de Lattre de Tassigny, 77171 Sourdun.

JEUNES cinéastes amateurs cherchent hommes et femmes pour jouer dans un film fantastique et de SF. Tournage : août 83. Ecrire à : Gilles Rossire, 6, rue de la République, 95740 Frépillon.

RECHERCHE bon état « King Kong Story ». Martin Querre. Port de Girard. Galgon 33133.

RECHERCHE photos de Victor Buono. Faire offre à la revue, qui transmettra.

Diffusion : Messageries Lyonnaises de Presse. - Composition : Compo 60 - Imprimerie de Compiègne. Dépôt légal : 2e trimestre 1983.

NOVEMBRE 1983
13e Anniversaire du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

Le Festival International de Paris
du Film Fantastique et de Science-Fiction,
organisé sous le haut patronage
du Secrétariat d'Etat à la Culture,
du centre National de la Cinématographie,
du Ministère des Affaires Etrangères
et de la Ville de Paris
sera organisé, pour sa treizième année consécutive,
à Paris, au GRAND REX (2 800 places),
du 17 au 27 novembre 1983.

Le Festival présentera
des longs métrages inédits en compétition,
des avants-premières mondiales
en présence des réalisateurs,
des sections courts-métrages de différents pays,
dans les catégories Epouvante,
Science-Fiction, Merveilleux.

Les projections se dérouleront dans la grande salle du REX de 14 h à 24 h tous les jours

Les spectateurs intéressés par les abonnements complets au Festival pourront s'inscrire dès le mois de septembre.

Pour toute demande de réponse individuelle, prière de joindre une enveloppe timbrée.

13e FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS
DU FILM FANTASTIQUE
ET DE SCIENCE-FICTION

Secrétariat : 9, rue du Midi. 92200 Neuilly-France
(tél. : 624.04.71 — télex : 220.064 Etrave).